في مديح الأدب

(مقالات في بلاغة النص)

تأليف

د . محمد عبد الحليم غنيم

محافظــــــة الشــــــرقية

الهيئــــة العامــــة لقصــــور الثقافــــة
إقلــــيم شــــرق الــــدلتا الثقــــافى

فرع الشرقية الثقافي
سلسلة خيول أدبية

وكما تواعدنا دائما أيها المحبون نلتقي على حب الكلمة وسمو الحرف ، ورفعة المعنى ، فالأفق هو عالم الإبداع الأكثر انفتاحا وتطلعا لكل ما هو صدق وبهاء ، إنه الشاهد على حلم التطلع للضحي الكامن في أعماق أعيننا ونحن نتطلع لرؤية نصيبها أو غاية ننشدها ، وبكل ما نملك من رغبات حرة ، لا تحدوها المنافع والأهواء والمصالح الخاصة .. إنه الحلم الذي تنشده الفنون ، ولاسيما فنون الإبداع الأدبي .. ذلك الأفق الذي نطالع فيه (خيول أدبية) في طرحها الثاني ، وهي تركض نحو تأكيد قدرتها على اللحاق بركب السيطرة والانتماء والتفوق ، وفي موكب الحق والخير والجمال ، ذلك الثراء الفكري والثقافي والإبداعي الذي دعمه ، بل واستثمر فيه معالي الوزير المستشار يحيي عبد المجيد محافظ الشرقية ، ليكتمل البهاء والاستمرار ، وفاء بوعد النبلاء في احتضان أدباء وشعراء هذه المحافظة الثرية والخصبة في شتي المجالات والفنون ، إنه حرث الفنان / أحمد نوار ، الذي ولي وجهه شطر أصحاب الفكر بالقلم ، أو بالفرشاة سواء ليؤكد أنه الزمن الذي يتحتم علينا فيه أن نؤكد - بما في الفنون من لغة مؤثرة - على ضرورة النظرة بإنسانية إلي العالم ، لنتمكن من الانتماء .. بل والتماهي فيه .. مدعوما بورود الشاعر الأرقي مصطفي السعدني الذي يضفي على المشهد الإبداعي بهذا الإقليم الخصب جمالا مضافا ، باقترابه المقترن بالرعاية ، وحرصه الدائم على اكتمال البهاء .

والله الموفق

الفنان / محمد الشاعر
مدير عام ثقافة الشرقية

مفتتح

هـذا هـو أول كتـاب نقـدى يطبـع لى بعـد أكثـر مـن عشـر سـنوات مـن ممارسـتي للنقـد الأدبـى ، حيـث بـدأت عـام ١٩٩٥ بكتابـة بعـض المتابعـات النقدية وعروض الكتب في جريدة عمان أثناء وجودي هنـاك ، ثم توسعت في النشر داخل عمان وخارجها في صحف مثل البيان الإماراتية والخليج الإماراتية وأيضا مجلة نزوى الفصلية إلى أن عدت إلى مصر عام ١٩٩٩ ، حيث انشغلت قليلا بإنجـاز رسـالتي للـدكتوراه في النقـد الأدبـي - تناولـت فيهـا أعمـال الأديب فاروق خورشيد وهى قيد النشر - ولما انتهيت من مناقشتها في أواخر عام ٢٠٠١ انخرطت في الحركة الأدبية في مصر فشاركت في مؤتمر إقليم شرق الدلتا الأدبى الذى عقد بالزقازيق عام ٢٠٠٢ بدراسة عن روايات صلاح والي .

ثم تتابعت الدراسات والمحاضرات داخل المحافظة وخارجها . وفي الوقت ذاتـه لم أنـس أنـني كاتـب للقصـة القصـيرة منـذ منتصـف الثمانينـات فكـان القرار بعد سبعة عشر عاما من نشر أول قصة لي إصدار مجموعتى القصصية الأولى " لـن أقلـع عـن هـذه العـادة " الـتي وجـدت صـدى طيبـا لـدى كـثير مـن المتلقين ، وكان ذلك عام ٢٠٠٢ أيضا .

وبالتزامن مع هذه المجموعة أصدرت كتابا بعنوان " شعراء حول الرسول " جمعت فيه بين التأريخ الأدبي والنقد وأترك مجال تقييمه للنقاد و المتلقين ، وفي عام ٢٠٠٥ أصدرت مجموعتي القصصية الثانية " رجل وامرأة " .

وأعـو ـكتـاب الـذي بـين يـديك ، فـأقول إنـه يشـمل معظـم الدراسـات والمتابعـات الـتي ألقيتهـا في مـؤتمرات إقليميـة أو مـؤتمر اليـوم الواحـد أو محاضرات نوادي الأدب ، فهو حصيلة انخراط وانشغال حقيقين بأدباء قريبين مني على المستويين الإنسانى والأدبى كصلاح والي ومحمد عبد الله الهادي وحسين على محمد وغيرهم من الكتاب والشعراء ممن يتضمنهم الكتاب ، والذين يمثلون في الواقع عصب الحركة الأدبية في المحافظة ولكنهم قبل هـذا كتابا متحققين ، لهم وجودهم الفعال في الحركة الأدبية في مصر وخارجها .وقد أسميت هـذا الكتاب : " في مديح الأدب (مقالات في بلاغة النص) " ولا تعني كلمة (مديح) هنا الانحياز الأعمى لهذه الأعمال التي تناولتها بالنقد ، ولكنه الانحياز الموضوعي القائم على الالتزام بقواعد النقد

الأدبي ولعل هذا يجرنا إلى العنوان الفرعي للكتاب (مقالات في بلاغة النص)فأقول: في ممارستي النقدية أركز على أدبية Poetic النص أي القواعد الأدبية التي تجعل من النص عملا إبداعيا ذا تأثير في المتلقي . لهذا ستنتشر في الكتاب مصطلحات كثيرة تتعلق بالشكل الأدبي ونظرية الأنواع الأدبية وشعرية السرد بمعنى أدبيته أحيانا وغنائيته أحيانا أخرى والصورة الشعرية ووظائفها والرمز وغيرها .

وقد قسمت الكتاب إلى ثلاثة أقسام ، خصصت الأول للحديث عن الرواية والثاني عن القصة القصيرة والثالث عن الشعر . وربما كان الأخير أقلها من حيث الحجم حيث يضم ثلاث مقالات ، أما القسمان الأوليان فمتعادلان تقريباً ، ولعل هذا راجع في الأساس إلى أن معظم دراساتي منصبة على السرد ، ولكنه ليس انحيازا لنوع أدبي محدد فالناقد الحقيقي في رأيي ينبغي أن يتمرس على نقد مختلف الفنون الأدبية ، نعم قد يميل إلى فن أدبي معين ولكن الفنون الأدبية تتماس وتتداخل ؛ وهذا ما يتطلب من الناقد توفر الوعي وقبل ذلك تذوق هذه الفنون

وأخيراً أود تقديم اعتذارى للكتاب الذين لم يتعرض لهم الكتاب مثل : الدكتورصابر عبد الدايم والأساتذة مجدي جعفر وإبراهيم عطية وبدر بدير ومحمد سليم الدسوقي ومحمد سليم بهلول وعلاء عيسى وغيرهم ، وآمل أن أتناول أعمالهم في القريب .

كما أوجه شكري لهؤلاء الذين استمتعت بقراءة أعمالهم ، فكان من ثم كتابي في مديح الأدب .والله من وراء القصد .

د. محمد عبد الحليم غنيم

أولا في الرواية :

شعرية السرد الروائي
قراءة في روايات صلاح والى

بدأ صلاح والى تجربته الروائية متأخراً ، وعلى الرغم من ذلك فإن هذه التجربة كادت تجعلنا ننسى صلاح والى الشاعر بوصفه واحداً من جيل السبعينات حيث أصدر عدداً من الدواوين الشعرية ، غير أن صلاح الشاعر سيبقى متخفياً في ثوب الروائي .

أصدر صلاح والى حتى الآن أربعة روايات هي على الترتيب حسب تاريخ صدورها : "نقيق الضفدع ١٩٨٨ - ليلة عاشوراء ١٩٩٢ - عائشة الخياطة ١٩٩٧ - كائنات هشة لليل ٢٠٠٠ ". وإلى جانب هذه الأعمال ثمة روايات أخرى أنجزها الكاتب ولم تطبع بعد ، نذكر منها : "العم حفني" التي فازت بجائزة إحسان عبد القدوس ١٩٩١ و "أوجاع الطين" وربما كانت هناك روايات أخرى في الطريق .

وسنقف في قراءتنا عند ما أنجز وخرج للناس من أعمال الكاتب ، ألا وهي الروايات الأربع التي ذكرت آنفاً ، والقراءة الفاحصة لهذه الروايات الأربع تشي بوجود مشروع روائي يشكل في مجمله عالماً روائياً متميزاً ، يمكن أن نقول عنه إنه عالم صلاح والى الروائي الذي تتشكل ملامحه – في زعمنا – في المزج بين التخييل الواقعي (التاريخ) حيث معالجة عدد كبير من الشخصيات عبر فترة زمنية طويلة وبين السيرة الـ ية أو الذاتية حيث التركيز على شخصية رئيسية واحدة أو قصة حياة شخص ، على أن وسيلته في هذا المزج هي الاستعانة بتقنيات الشعر والأسطورة والحكي الشعبي ، راصداً في ذات الوقت التحولات الاجتماعية والسياسية للمكان "القرية"

وللكشف عن هذه الملامح وتجلياتها في أعمال الكاتب ستتم قراءتنا من خلال محورين ، الأول: المزج بين التاريخي والذاتي ، والثاني : تقنيات السرد الروائي لروايات الكاتب بوصفها روايات شعرية .

أولاً : **المزج بين التخيل الواقعي والسيرة الذاتية :-**

إن هذا الملمح في اعتقادنا أبرز الملامح في روايات الكاتب بصورة

عامة ، بيد أنه أكثر تحققاً في روايتيه الأوليين "نقيق الضفدع" ، "ليلة عاشوراء" بصفة خاصة.

ففي روايته الأولى "نقيق الضفدع" يتضافر الواقعي (تاريخ المكان - رصد التحولات الاجتماعية - وصف المكان) والذاتي ، حيث يرصد لنا الكاتب الملامح السيرية لشخصيته وتحولاتها منذ الطفولة إلى ما بعد الخروج من السجن .

يرصد لنا الكاتب ملامح قرية السكاكرة – المكان - مسقط رأسه ، منذ منتصف الأربعينات إلى نهاية السبعينات وبداية الثمانينات ، فنغوص في تفاصيل القرية قبل الثورة وبعدها في عهدي عبد الناصر والسادات ، وهذا بالتوازي والتضافر مع سيرة الكاتب الذاتية منذ كان طفلاً مشاكساً للجدة التي تقسو عليه بعد غياب الأب منفياً أو مسجوناً لا فرق في "أبى هور" في أسوان إلى أن تخرج من الجامعة وذاق مرارة السجن

إن الكاتب دون مواربة يمزج تاريخه الشخصي "سيرته الذاتية " بتاريخ قريته وتحولاتها من المباني الطينية الواطئة والمتلاصقة إلى المباني الحجرية المرتفعة مرمزة في بناء مئذنة الجامع لأول مرة في السبعينات بعد عودة أحول العينين محمد أبو العينين من السعودية ، على أن هذا المزج بين الواقعي والذاتي أو بين التاريخي والسيري إذا جاز التعبير يتم عبر تقنية خاصة ، أظن أنها غير مألوفة ، حيث أن الواقعي أو التاريخي يعبر عنه بلغة شعرية أسطورية ، أما السيرى أو الذاتي فإنه يتم التعبير عنه بلغة واقعية محايدة .

ويمكننا أن نرصد ملامح السيرة الذاتية للكاتب عبر الشذرات التالية: -

١ - "كنت قد تجاوزت الباب الخارجي لمنزلنا ، وكان أبى في جنوب الشلال في قرية "أبو هور" كان منفياً لاشتراكه في جماعة الإخوان المسلمين "[١]

٢ -"ونحن أولاد المدرسين المتعلمين الوحيدين في القرية نقول بابا وباقي الأولاد يقولون آبا وكنت أحب أن أقول آبا ولكن لا أعرف لماذا ننطقها بابا"[٢] .

٣ -"وكنت أخاً لخمسة أخوات بنات وأخوين أولاد كلنا أولاد أشقاء ،

لم تستطع فرحة أمي بي أن تستمر ، ولدت يوم جمعة في السادس من الشهر السادس من العام السادس بعد الأربعين من مسيرة تمام القرن العشرين "[٣]

٤ -"بعد عامين من ولادتي ذهب والدي باختياره متطوعاً إلى الشام للحرب ،أطلق لحيته ، عاد يلبس الملابس البيضاء ، المسبحة في يده"[٤]

أكتفي بهذه النصوص الأربع التي تشير بشكل مباشر إلى شخصية الكاتب ، على أية حال إن عدد هذه الشذرات قليل بالنسبة لمجموع مقاطع الرواية وفصولها ، مما أفضى في الأخير إلى غلبة اللغة الروائية ذات الإيقاع الشعري والملمح الأسطوري على بناء الرواية ، وسيكون من السهل المجيء بنصوص للاستشهاد بهذه اللغة ، لأنها اللغة الغالبة أو المسيطرة على النص الروائي ، ويمكن أن نقدم نموذجين لهذه اللغة .

الأول: - ***وصف القرية الخارجي:***

"اتفقت بيوت الطين فيما بينها أن تتراص في حلقات مقفلة يخترقها شارع واحد ، أن تكون أبوابها وشبابيكها في اتجاه هذا الشارع وأن يدخل هذا الشارع هذا الحلقة وسط باحتها ويخرج إلى حلقة أخرى فترصد البيوت التي تراصت بأبوابها وشبابيكها كالقطط المتحفزة لأي شئ يمر في باحتها وتسلمه إلى حلقة أخرى "[٥]

الثاني: ***وصف التحول الاجتماعي في القرية في السبعينات من هذا القرن***

وذلك عبر متابعة شخصية أحول العينين الذي غاب عن القرية وعاد إليها بعد تجربة سفر في الخليج العربي محملاً بالنقود والذهب وقيم جديدة :

"تعجبت بيوت الطين مما يحدث في بيت أحول العينين الحاج / محمد أبو العينين وقررت أن تفعل شيئاً ، ولكن غياب الفتى عنها جعلها بعد تلك الأحداث السريعة والغريبة لا تستطيع أن تقرر شيئاً"[٦]

وسيستمر هذا المزج بين التاريخي والذاتي في روايات الكاتب الأخرى ، غير أنه في الرواية الثانية "ليلة عاشوراء" سيأخذ شكلا آخر ، فنجد الكاتب ينطلق من الذاتي أو السيرى إلى التاريخ أو الواقع : لذلك يمكن اعتبارها رواية سيريه أو سيرة روائية ، إذ نتابع عبرها

السيرة الذاتية لشخصية إبراهيم خريج الجامعة في قرية السكاكرة الذي يعمل سائق ميكروباص ولكن ذلك عبر مساحة زمنية محدودة بليلة واحدة هي ليلة عاشوراء ولا تكتمل هذه السيرة الذاتية أو قل لا يكتمل البناء الروائي إلا بذكر سيرة أخرى هي سيرة الأستاذ أحمد ، وهو القناع الشخصي لشخصية صلاح والى . تروى معظم الأحداث على لسان إبراهيم وفى الوقت نفسه تخص إبراهيم ومشكلته مع زوجته وأهل القرية أو قل الظروف الاجتماعية السيئة التي جعلته سائق ميكروباص ، لذلك أرى شخصية إبراهيم تمثل الواقع الخارجي في حين تأتى الأحداث المروية على لسان الشخصية الثانية ممثلة السيرة الذاتية ، ومع تضا[illegible] الخارجي والسيرى يكتمل هذا البناء الروائي حيث تكمن عبره رؤية للكاتب تدين هذا الواقع ، و تمجد الذات التي تقف صلبة في وجه تلك الظروف القاسية . أما أن شخصية أحمد في الرواية تمثل السيرة الذاتية للكاتب صلاح والي فإن قراءة القليل من شذرات الرواية تؤكد استنتاجنا ، فعلى سبيل المثال يكرر هنا الكاتب ما سبق قوله في روايته الأولى " نقيق الضفدع " عن سجنه و سجن والده قبله في أسوان فيخاطب إبراهيم عن زيارته لأبيه في سجنه و أن بلدته و البلاد التي حولها سميت الفريدية نسبة إلى الملكة فريدة .

" أصبحنا ملكاً خالصاً لها و لم يعتقنا من الرق إلا ذلك الرجل المهيب الذي ❖❖❖❖السجن و أبعد أبي قبلي إلى مشارف السودان ... ...

و كلما قلبت هذه الأوراق تذكرت ذلك الرجل – أبي – الذي ضنت به الدنيا على و على الناس ، فعاد من المنفى عام ١٩٦٩ لأن مياه بحيرة ناصر كانت ستغرق " أبي هور " التي نفي فيها على مشارف السودان"[٧] .

و يستمر وجود شخصية " أحمد " قناع صلاح والى في روايته الثالثة " عائشة الخياطة " ممثلا بقوة الجانب السيري الذاتي في الرواية ، آخذاً ملامح أسطورية مثله في ذلك مثل عائشة ، فنجده متيماً بها ، تقول عائشة " أنا و أحمد مجمرة من العشق و حب الحياة كما في ماء ، لا تعرف الأجزاء و لا تعود كما كانت قبل الامتزاج إلا بعد أن يعلو و يهبط و يصعد و يمتد و يفيض و نظل نجري في أبعاضنا و نحن واحد

مكتمل هكذا . " [٨]

على أننا نؤكد هنا أن حضور شخصية " أحمد " في " عائشة الخياطة " ليس فاعلاً كباقي الشخصيات الأخرى ، و كأني بصلاح والي في هذه الرواية قد بدأ يقلل من حضور الذاتي في عالمه الروائي أو على الأقل لم يعد يأتي هذا الحضور مباشراً و لعله كان واعياً بهذه المسألة ، ففي روايته الأخيرة " كائنات هشة لليل " يوظف هذا الحضور للسيرة الذاتية توظيفاً فنياً مختلفاً ، إذ تأتي الإشارة إلى شخصية الكاتب وسيرته الذاتية بوصفها محكياً على لسان الشخوص الأخرى .

يقول عبده الصغير موجها حديثه للأصدقاء المجتمعين في منزله "
ولو أني زعلان قوي من أحمد لأن السكن في مصر أثر عليه فيوم أن سألته في هذا الموضوع قال بالنحوي كل امرأة خائنة معها رجل خائن وأن ما بينك و بين زوجتك ورقة و اتفاق فإذا فعلتها هي أو فعلتها أنت فكل منكم يذهب إلى حاله [٩].

في موضع آخر تأتي الإشارة صريحة إلى اسم صلاح والي على لسان محمد عثمان فيقول " و كنت أخرج من عملي لأعمل " بارمان " في مقهى ريش لتكون لي صداقات مع أمل دنقل وبهاء طاهر ويحيى الطاهر عبد الله ، والدسوقي فهمي صاحب كافكا وترجم له أمريكا وكذلك صلاح والي وعبده جبير وسليمان فياض وعدلي رزق. لله وسعيد الكفراوي وعفيفي مطر ، وثروت فخري ومحمود بقشيش ومحمد جاد وكثيرين [١٠] .

ومعظم الشخصيات الأخرى الحاضرة حضوراً فعلياً في الحكي لها علاقة بأحمد ، تحكى عنه فهو دائماً الحاضر الغائب .

وأياً كانت الطريقة التي يوظف فيها صلاح والي سيرته الذاتية فإن حضور هذه السيرة يعد في الأخيرة ملمحاً أو تقنية فنية تقترب بالسرد نحو خصائص الرواية الشعرية ، خاصة عندما ينصهر عنصر السيرة في السرد ، مما يدفع المتلقي إلى شحذ وعيه والقيام بعمل مقارنة بين الواقعي والتخيلي في الرواية .

ثانياً : -تقنيات السرد الروائي :

أشرت آنفاً إلى أن حضور السيرة الذاتية للكاتب في السرد يعد

ملمحاً أو تقنية تدفع بالرواية نحو بناء الرواية الشعرية ، التي يمكن أن توصف بأنها " قص هجين يجمع بين السرد والشعر أو هي نص سردي يستعين بالوسائل الشعرية على تحقيق بناءه " (١١) والواقع أن روايات صلاح والى يمكن أن توصف بأنها روايات شعرية أو غنائية ، حيث يميل الكاتب إلى استخدام تقنيات الشعر في بناءة السردي ، وسنحاول فيما يلي الكشف عن هذه الملامح والتقنيات التي تتمثل في غلبة أسلوب السرد الذاتي وضعف البناء السردي ووفرة الإيقاع الشعري والتصوير الاستعاري .

١ -اعتماد أسلوب السرد الذاتي وغلبة الرؤية الداخلية :

ينوع صلاح والى في رواياته بين ضمير السرد الذاتي وضمير الراوي العليم ، حيث يعتمد الضمير الأول في روايتي "عائشة الخياطة" و"كائنات هشة لليل" وقد يبدو لنا أن هذه قسمة عادلة ، وأن الكاتب لا يميل نحو الموضوعية في روايتيه الأخيرتين ، ولكن الحقيقة غير ذلك . لأن دور الراوي العليم في روايتي "عائشة الخياطة " و" كائنات هشة لليل " دور محدود هامشي ، لأن الحكى والفعل الروائي تقوم به الشخصيات ، على حين يكون دور الراوي العليم محدودا جداً ، حيث التعليق على الأحداث أو البدء بها ، وهذا يفضي بنا إلى القول ، أن الضمير الأول أو أسلوب السرد الذاتي هو المسيطر على أعمال الكاتب بصورة عامة .

في رواية " نقيق الضفدع "تروى الأحداث كلها من وجهة نظر الراوي المشارك في الأحداث وبطل الرواية في ذات الوقت عبر رؤية داخلية ضيقة ، ومن ثم ترتب على ذلك انحسار رقعة الحكاية .

وفى " ليلة عاشوراء " نجد غلبة وجهة النظر الذاتية للشخصيتين الفاعلتين في الأحداث فمعظم الأحداث تروى على لسان إبراهيم ، على حين يستأثر أحمد برواية بقية الأحداث من خلال رؤيته هو ، وربما كان الموضوعي في الرواية هو تقابل الرؤيتان ، والأحرى تكامل الرؤيتان ، إذ أنه في اعتقادي أن شخصية أحمد مكملة لشخصية إبراهيم ، واعتماد هذا الأسلوب من السرد وتلك الرؤية الداخلية الضيقة كانا لهما تأثير كبير في تماسك البناء السردي ، وهو ما يميز

هذه الرواية عن سائر أعمال الكاتب الأخرى .

أما في روايتي "عائشة الخياطة" و"كائنات هشة ليل" فإن اعتماد الكاتب لأسلوب السرد الموضوعي واستخدام الضمير الثالث (الراوي العليم) جاء أيضاً عبر رؤية داخلية ، والذي يعنينا في استخدام الكاتب لأسلوب السرد الذاتي أو الموضوعي عبر رؤية سردية داخلية ثابتة أن هذه التقنية السردية تعد أبرز المقومات السردية التي فرضت الأسلوب الغنائي على روايات الكاتب ، حيث يغلب الخطاب الشعري على البناء السردي ، مما كان له تأثيره المباشر في انفراط عقدة الحبكة وشعرية الجملة وكثافة السرد وغيرها من المقومات التي سنعرض لها فيما بعد .

٢ - *كثافة السرد :*

" لقد كشفت الدراسات السردية المتخصصة وجود ضربين من السرد ، سرد شفاف وسرد كثيف ، فحينما يختفي السرد ويتواري إلى أقصى حد لصالح الحكاية ، يظهر السرد الشفاف الذي يجعل الأحداث تسرد نفسها دون أن يشعر المتلقي بوجود الوسيط السردي ، أما حين يشير الراوي إلى نفسه كثيراً بوصفة منتجاً أو مبتكراً للحكاية فإن المتلقي لا يندمج مع الأحداث ولا تتحقق واقعية الحكاية، إنما يتمزق الإيهام وتتكسر مقوماته ، فالراوي يتدخل متحدثاً عن نفسه وعن دوره مبدياً ملاحظات حول كل شئ ، وهنا يظهر السرد الكثيف "(11).

والسرد الكثيف هو النمط السائد عند صلاح والي في أعماله الروائية ، وتتبدى مظاهره في حضور السيرة الذاتية للكاتب وتوجيه الخطاب إلى المستمع ، وتنوع الضمائر السردية واستخدام الحوار المسرحي بين الشخوص .

ففي نقيق الضفدع نجد نوعين من الخطاب السردي يسيران بشكل متواز ،سرد شفاف يختفي فيه الراوي تاركاً الأحداث تعبر عن نفسها ، وسرد كثيف نشعر فيها بحضور الراوي حيث يصف بدقة المكان ".

وفى "عائشة الخياطة" يتخلى الراوي عن السرد ويترك الشخوص تتحاور فيما بينها فارضة حضورها الذاتي . أما في "كائنات هشة

لليل " فنجد تنوعاً في استخدام ضمير السرد حيث التأرجح بين ضمير الراوي العليم وضمير السرد الذاتي .

٣ -*شعرية الجمل :* -

تندلع في لغة صلاح والى الروائية رهافة خاصة تتولد من جملة من الوسائل التي تكفل للنثر نشاطاً جمالياً تبدو فيه الجملة السردية أقرب إلى الشعر الغنائي حيث التصوير المجازى ، والثراء الصوتي والإيقاع الموسيقى والألفاظ الموحية . وعلى الجانب الآخر قد يصدمنا الراوي بألفاظ فجة . غير أنها تأتى في سياق فرض نوع من الكثافة السردية التي تكسر الإيهام .

على أية حال لم يتخل صلاح والى بداية من روايته الأولى عن استخدام الصيغ الشعرية في بنائه السردي ، فيعد المجاز أبرز الوسائل التي يعتمد عليها في لغته سواء في وصفه الخارجي للأحداث والشخوص أم في منولوجاته الذاتية .

في "نقيق الضفدع " يعمد الكاتب إلى تشخيص الطبيعة الساكنة فالبيوت تشعر بالشموخ والعظمة وتتجاوب مع عناصر الطبيعة الأخرى .

" الشموخ والعظمة التي تحسها جدران البيت الكبير من بيوت الطين التي تستطيع بسهولة أن ترى أسطح تلك البيوت الطينية لم يمنعها من الخوف والرهبة إزاء تكتل هذه الكتل الطينية المتراصة وإزاء هذا الهمس والأزيز المتواصل أثناء الليل ، كانت هناك أحاسيس دائمة بأنه لا شئ ينفذ من وإلى البيت الكبير غير الأرض الواحدة ، تفرد البناء بأحجاره الحمراء وازدهى وبالغ في التيه بطلائه الأبيض والأصفر ، لكن الإحساس بالغربة لم يفارقه" (١٢)

ولا تأتى شعرية الجمل من استخدام المجاز فحسب ، لكن من استخدام الجمل ذات الإيقاع ، بل إن السرد يأخذ أحيانا شكل القصيد الشعري ؛ في " ليلية عاشوراء " نقرأ على لسان إبراهيم :

وصالحتها ليلة الأمس يا ناس   وأكلت اللحم والبط يا ناس.
ودفعتني إلى بيت أبيها   كان بيني وبين الجنة خطوة .
فإذا بها ليلة ونهار كامل بالنيابة (١٤)

ولعل رواية "عائشة الخياطة" أكثر أعمال الكاتب استخداماً لصيغ الشعر سواء على مستوى الجملة أم على مستوى المفردة ، وسيكون من الإطالة الاستشهاد بفقرات من الرواية لكثرتها .

أما في " كائنات هشة لليل " فيلجأ صلاح والى إلى استخدام الجمل الشعرية عبر التضمين الشعري حيث يجعله جزءا من السرد فيأتي بالبيت الشعري أو البيتين ، بل أنه يأتي بقصائد كاملة ، في الفصل التاسع ،الفقرة (أ) يبدأ ببيت شعري على النحو التالي : -

ما كنت أعلم ما مقدار وصلكم   حتى هجرت وبعد الهجر تأديب [15]

ثم يبدأ الفصل التاسع ،الفقرة(ب) بقصيدة كاملة للشاعر الزنجي (لي مارفى) وسيكون من الإطالة إيراد القصيدة كاملة هنا . وهذا التضمين الشعري داخل سياق السرد يكسر إبهامه ومن ثم يتحول الخطاب السردي إلى خطاب شعري يدعونا إلى التأمل والتوقف قليلاً أمام الأحداث

٤ -*استخدام الأسطورة والرمز :*

تبدو الأسطورة والرمز قاسماً مشتركاً في جميع روايات صلاح والى، ففي" نقيق الضفدع " لا يستدعى الكاتب الأسطورة من الموروث الشعبي أو الديني أو التاريخ فحسب ولكنه يخلق الأسطورة فالبيوت الطينية المتراصة والأشجار وعناصر الطبيعة في قرية السكاكرة تبث فيها الرو- الأسطورية مكونة ما أسماه الدكتور صلاح السروى بأسطورة ا. ـاومة (❖)

أما صوت نقيق الضفدع فرمز يلاحق البطل عند كل أزمة ،فالنقيق هنا صوت الذكر الذي يدعو أنثاه ، وكأني بالكاتب يجعل من صوت النقيق رمزاً للقوة والفحولة التي يحتاج إليها البطل عند لحظات الضعف ومواطن الأزمات .

وفى الرواية الثانية (ليلة عاشوراء) يستدعى الكاتب الأسطورة من الموروث الديني ويوظفها توظيفاً أكاديمياً إذا جاز هذا التعبير فهو على وعى بأبعاد الأسطورة . فليلة عاشوراء هي الليلة التي انتصر فيها موسى

على فرعون ، فقد روى أن يوم عاشوراء كان يوم الزينة الذي كان فيه ميعاد موسى لفرعون ، وإنه كان عيداً لهم ويروى أن موسى عليه السلام كان يلبس فيه الكتان ويكتحل فيه بالأثمد ، وكان اليهود من أهل المدينة وخيبر في عهد الرسول (ص) يتخذونه عيداً ، وكان أهل الجاهلية يقتدون بهم في ذلك ، وكانوا يسترون فيه الكعبة " (١٦)

وفى هذه الليلة أيضاً قتل أهل البيت وعلى رأسهم الحسين ابن على ، ويأتي توظيف الكاتب هنا لليلة عاشوراء من خلال التقابل بين البطل المهزوم وبين أهل البيت .

" - كيف تكون الليلة . مفترجه وقتل أهل البيت ؟
كيف تكون مباركة .. أهي مباركة لأن أرواحهم صعدت إلى بارئها مخترقة وجه السماء واصلة إلى سماواته العدل العلا !
هذه الليلة لا مفترجة ولا يحزنون "(١٧)

وفى الرواية الثالثة "عائشة الخياطة " يدخلنا صلاح إلى عالم الجن والعفاريت والاعتقاد الشعبي في زواج الجن من الإنس ، ويفرد صفحات كاملة لتفسير أسطورة عائشة الخياطة ، إنه يجعل من عائشة قديسة مثلها مثل مريم العذراء وإيزيس . وكان قد مهد لهذه الأسطورة في رواية " ليلة عاشوراء " ففي حوار بين إبراهيم بطل الرواية والدكتورة زينب رئيسة القسم في كلية الآداب يوضح لها من تكون عائشة الخياطة فيقول:

"عائشة الخياطة تلك التي أرقصت دمى على نقر الدرابك ، مغنية قريتنا التي لم تورشف في إذاعة أو تلفزيون أو صحافة أو ضمها كتاب لكنها حفرت في ضمير الناس والأشجار والحقول ، وما غناء الطيور إلا ترديد أو تقليد لها فلولاها ما غنت الطيور ولا صدحت وما هدلت" (١٨)

وقد جعل صلاح والى الفصل رقم (١٣) من الرواية على لسان عائشة فوجدنا الأسطورة تتحدث بنفسها وتتكلم عن عشقها لأحمد السكاكرة في لغة شعرية سامية مؤكدة تيمتي الحب والتوحيد فعائشة هنا بقدر ما هي أسطورة هي رمز أيضاً لاستمرار الحياة وتدفقها ، ورمز للعشق والوحدة والتآلف :

"لكل زمان عائشة .
ولكل زمان أحمد "[١٩]

وتقول أيضاً " أنا عائشة وهو أحمد ، هو عباءة تسترني عارية من نفسي في توحدي معه فأراني وأراه في عين اللحظة ، هو عندما أريده أجدني ، فأنا بدونه عارية في وجع الليل ، أسير وروحي نعل مقطوع الشعث ونفسي لبن يترجرج مسكوباً فوق مرايا الحلم ولا أملك من أمري شيئاً بين يدين احتوتا العالم فهو عندما احتويه يحتويني وعندما يحتويني احتوى العالم وزيادة ويحرقني فيتجدد معدني وأصير جديدة في كل مرة " [٢٠]

ونصل إلى "كائنات هشة لليل " فنجد الكاتب يجعل من الشخوص وحكاياتهم كل ليلة شخصيات أسطورية يقصون علينا من فوق الجبال حواديت أسطورية أيضاً ، فتتبارى الشخصيات في الحكى ، وعندما تتجه الشخصية إلى داخل ذاتها ، فإنها تحكى رحلاتها الأسطورية خارج المكان /القرية ، في القاهرة وباريس وألمانيا وغيرها من بلاد الله ، وكلها حكايات عجيبة وأحداث مبالغ فيها ، تتأرجح بين الواقع والخيال .

٥ -*الاستفادة من أسلوب الحكى الشعبي :* -

إن صلاح والى لم يستفد من الحكايات الشعبية في القرية فحسب ، ولكنه استفاد أيضاً من أسلوب الحكى الشعبي واستثمر هذا الأسلوب ، فالراوي العليم يترك الحرية الكاملة للشخوص لكي تحكى بنفسها الأحداث بصورة مرتجلة دون تدقيق أو تشذيب للأحداث أو اللغة ، ولعل صلاح بالغ في الاستفادة من هذه التقنية في روايته الأخيرة ؛ مما جعل الرواية معرضاً لأساليب متنوعة غير متجانسة ، هذا بالإضافة إلى ترهل بنائها السردي والشعرية في هذه الرواية لا تتأتى من التنوع الأسلوبي ، ولكنها تأتى من أسلوب الحكى الذي يعتمد على الخطاب المباشر والإيقاع الذي يشد المستمع إليه .

الهوامش

- - - - - -

١ - صلاح والى : نقيق الضفدع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٨ صـ٦ .

٢ - صلاح والى : المصدر نفسه ، صـ١٢.

٣ - صلاح والى : المصدر نفسه ، صـ ٥٨ -٥٩.

٤ - صلاح والى : المصدر نفسه ، صـ٥٩.

٥ - صلاح والى : المصدر نفسه ، صـ١٣.

٦ - صلاح والى : المصدر نفسه ، صـ ٧٨.

٧ - صلاح والى : ليلة عاشوراء ، روايات الهلال ع ٥٢٦ ، القاهرة ١٩٩٢ ، ص١١٣ ، ١١٤ .

٨ - صلاح والى : عائشة الخياطة ، مختارات فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٧ ، ص ١٠٥ .

(٩) صلاح والى : كائنات هشة الليل ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، أصوات أدبية ، ع ٢٨٣ ، القاهرة ، ٢٠٠٠ ، ص ١٣١ ، ١٣٢ .

(١٠) صلاح والى ؛ المصدر السابق ، صـ١٧١ -١٧.

(١١)محمد عبد الحليم غنيم ، الفن القصصي عند فاروق خور شيد ، رسالة دكتوراه مخطوطة / جامعة المنصورة – كلية الآداب ، ٢٠٠١ ، صـ٢٠٩

(١٢) عبد الله إبراهيم : الرواية العربية والسرد الكثيف ، مجلة علامات في النقد -، ع٢٧ ، مج ،٢٧ ، النادى ◆الأدبي الثقافي بجدة ، مارس ١٩٨٨ ، صـ -١٠٤ ١٠٥

(١٣) صلاح والى : نقيق الضفدع ، مصدر سابق ، صـ٢٤

(١٤) صلاح والى : ليلة عاشوراء ، مصدر سابق ، صـ٤٦.

(١٥) صلاح والى : كائنات هشة لليل ، مصدر سابق ، صـ٢٦٠.

(◆) صلاح السروى : رواية "نقيق الضفدع" لصلاح والى الاستلاب وأسطورة المقاومة ، مجلة أدب ونقد ،مارس١٩٩٢ ، صـ ٥٩

(١٦) ابن رجب الحنبلى : لطائف المعارف : مكتبة الإيمان ، المنصورة ، صـ٧٢ .

(١٧) صلاح والي ،ليلة عشوراء ، ، روايات الهلال ع ٥٢٦ ، القاهرة ١٩٩٢

(١٨) صلاح والي، عائشة الخياطة ، مختارات فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٧.

(١٩) صلاح والى ، المصدر نفسه ، صـ١٠٩

(٢٠)- صلاح والي، المصدر نفسه،

"الرعية" وهجاء العشيرة
قراءة في رواية "الرعية" للأستاذ
صلاح والي

يحاول صلاح والي في روايته الجديدة " الرعية " الصادرة عن اتحاد كتاب مصر عام ٢٠٠٢ م ، أن يقتحم عالما جديدا متخطيا عالمه القديم الذي يشكل المكان المتضافر بين القرية / المدينة لحمته وسدته ، وذلك باقتحام رواية الفكرة والرواية السياسية إذا جاز التعبير . بيد أن محاولته تعود به القهقرى إلى عالمه القديم مرة أخرى . إنه ذلك العالم الذي تعرضت له من قبل عندما درست الروايات الأربع السابقة على هذه الرواية ، وقد قلت وقتها أن المؤلف يمزج الواقعي التاريخي بالسير ذاتي ، أما الجديد هنا فإن المؤلف يقوم بالمزج السير ذاتي البارز بقوة بالفكري المتمثل في يوتوبيا سلومة وعبد الستار .

إن سلومة وعبد الستار وهما وجهان لعملة واحدة ، على الرغم من أن المؤلف حاول أن يجعلهما من لحم ودم ، يبقيان في النهاية فكرة تغلفهما أيدلوجية الكاتب ، لقد صنعهما الكاتب بوعي شديد ليجسدان الفكرة في الرواية ، فالرعية أو بالضبط فكرة تكوين سلالة جديدة ، تضحى بمثابة رعية جديدة بديلا عن الرعية الحالية التي لم تعد تصلح لاستمرار الحياة أو لخلافة الله في الأرض .

إن شخصية أشرف السائق أكثر حيوية من سلومة وعبد الستار ، لأن الأخيرين يفكران أو قل يفكر لهما الكاتب أكثر مما يتحركان ، وعلى العكس من ذلك شخصية أشرف .

العجيب في الأمر - الواقع أنه ليس عجيبا إذا ما تفحصنا بناء الرواية - أن الشخصية التي استأثرت بالحديث والحركة وجسدت بقوة حقيقية الفعل الروائي كانت شخصية الراوي ، فهو لا يقوم بدور السارد فحسب ، ولكنه يشارك في الأحداث ، بل يكاد يكون هو البطل الرئيسي ، وأعتقد أنه كذلك ، لأنه على الرغم من صفحات الرواية ، فإنه يفعل عن قصد ، إذ هو متعاطف معهما ، وربما كان داخلا في إهابهما ، فلعله سلومة في صورة أخرى ! ولماذا نذهب بعيدا في تأويلنا ، ألا يبحث سلومة عن سلالة جديدة نقية ؟ إن راوينا يبحث هو الآخر عن سلالة جديدة

بديلا عن أهله الذين تنكروا له ، وشككوا في ذمته ، فتخلوا عنه وقت الشدة ، ولم يزوروه أثناء مرضه ، غير أن ما يميزه عن سلومة وعبد الستار أنه رغم غضبه على عشيرته يتمنى أن يعود إليهم أو يعودون إليه ، وقد عوضه عن جفائهم حب أهل السكاكرة له فهم بمثابة السلالة الجديدة ، كذلك حنينه إلى بيته القديم ، منزل العائلة المهجور منذ سبعة وعشرين عاما ، لذلك نجده يدخله خلسة في بداية الرواية عبر سور الحديقة ، ثم يتمدد داخله وهناك يمر بخاطره معظم الذين يحبهم أو سلالته وعشيرته الجديدة والقديمة معا ، عبد الستار وسلومة وعاطف عواد السكاكرة وعائشة الخياطة والعم حنفي .

وأعود مرة أخرى إلى إشكالية رواية " الرعية " هل أراد صلاح والي أن يكتب رواية ذات فكرة محددة فحشد لها كل أفعال السرد وشخوصه ولغته لتجسيدها ؟ نعم ، وأقول بيقين راسخ مرة أخرى نعم . والدليل على ذلك أن الراوي / المؤلف أشار في أكثر من موضع مخاطبا بشكل مباشر المتلقي ، إلا أن هناك مغزى بعيدا وراء الرواية ، ففي نهاية الفصل الثامن الذي تظهر فيه شخصية عبد الستار لأول مرة ، وإن كان عبد الستار نسخة ثانية من سلومة ولنقرأ الجزء التالي من الرواية :

" فأخذت عبد الستار معي إلى البنك فصرف الشيك الذي أرسله أحد الأفراد من عشيرته الأقربين ، وأهله الذين أرسلوا إلى بلاد الله خلق الله ليعملوا في أي عمل ليكتمل بناء بيوت لبعض العشيرة كأنما هو المسئول عن تصاريف الحياة وكأنهم من شجرة بدأت بهم وامتدت ، غير مرتبطين بالأرض أو الزمان لكنهم ارتبطوا معا برباط العشيرة . "

ثم بين قوسين مخاطبا القارئ :

" هل أفسدت عليكم بالبوح والتصريح مكنون الرواية التي كان لابد أن يفهم بالتلميح أو من وراء السطور ؟

ومن قال لك أن ما صرحت به هو ما أريد ؟ ومن قال بأنني خلطت بين عبد الستار وسلومة " (الرواية ص ٣٨)

وثمة إشارة أخرى تأتي في الفصل العاشر ، عندما عرف الراوي وكان صغيرا بسر العلاقة بين الأستاذ عبد المعين وإحدى فتيات القرية ، فنقرأ :

" حملته وظننت أنني فزت به وإذا هو يصيرني عبدا له " ثم يخاطب

القارئ مباشرة واضعا كلامه بين قوسين أيضا :

(لا تصدق أن هذه فلسفة أو نوع من البوح فأفسد عليك مغزى الرواية البعيد . لا والله العظيم أنا أعرف ما أفعله جيدا . لكن هذه كانت الحقيقة) " الرواية ص ٤٧ "

إذن هناك مغزى بعيد للرواية ، يختلف عن البوح أو التفلسف أو التصريح على حد قول الراوي . إن هذا المغزى هو ما يطلق عليه في الرواية القصيرة على وجه الخصوص الفكرة المركزية . ولنلاحظ أن الرواية رواية قصيرة - التي يجب أن توظف كل مفردات العمل الروائي لتحقيقها . وعلينا الآن أن نبحث عن هذا المغزى البعيد أو الفكرة المركزية للعمل .

يضع صلاح والي عنوانا خادعا لروايته هو " الرعية " . وأقول خادعا لأنه ربما كانت هناك قصدية من قبل المؤلف ، وهنا قد يتسرع المتلقي / القارئ ، فينساق وراء العنوان ، ويقول : إن فكرة الرواية واضحة وليس فيها أي لبس ، إن المؤلف / الراوي يتخفى وراء سلومة لتكوين سلالة من البشر بديلا عن السلالة الحالية ، تكون في النهاية رعية جديدة ترتبط برباط وثيق بالراعي ، وهناك إشارات كثيرة داخل العمل تشير إلى ذلك ، مثل اقتباس الراوي من سيرة النبي (ص) عبر كتابي " تاريخ الإسلام " للذهبي و " سيرة النبي(ص) " لابن هشام مما يؤكد اقتناع سلومة بفكرته في تكوين رعية جديدة ذات أفكار جديدة وما هو يؤدي في النهاية إلى تكوين أمة جديدة .

وعلى الرغم من كل ذلك أجدني مختلفا مع هذه الفكرة التي تبدو لأول وهلة منطقية ، فأقول أن الرعية أو البحث عن تكوين رعية جديدة ما هو إلا إهاب رقيق يغلف الفكرة الأساسية أو المغزى البعيد للرواية ، ولا يعنيني إن كان هذا هو ما يقصده المؤلف أم لا .

أما هذا المغزى البعيد الذي تشير إليه مفردات العمل الروائي ، فهو باختصار وفى كلمات قليلة أزمة الراوي / المؤلف مع الواقع المحيط به ، إنه الإحساس بالاغتراب ، ممثلا في عدم الانسجام مع الواقع المحيط ، وسوء الفهم من أقرب الناس ، من العشيرة الأقربين ، فهم لا يفهمونه ، بل لا يقدرونه ، لذلك فهو يتوق إلى عشيرة أخرى ، وقد وجدها في أهل السكاكرة وبيت العائلة المهجور ، إن بيت العائلة المهجور رمز لنقاء

السلالة والرعية التي يبحث عنها سلومة وعبد الستار وصلاح والي ، وعليك أن تعيد قراءة الفقرة الأخيرة من الرواية ، فنجد الراوي ممدا على كنبة في بيتهم المهجور :

" كانوا كلهم يقتربون وينظرون إلى ويبتسمون ابتسامة بلهاء من كل اتجاه ، كلما اتجهت وجدتهم ، صرخت من الرعب :

هل أنا ملتقى الاختلاف أم ملتقى الاتفاق ؟

مر في خاطري بسرعة البرق عبد الستار / سلومة / عاطف عواد / السكاكرة ، وكنت أراني نائما على فخذ عائشة الخياطة والعم حنفي يتمتم بأوراده وست الناس وو ...... يرددون خلف العم حنفي بينما أرى مشهدي يمر من أمامي وأنا أتأمله" (الرواية ، ص ١٢٣)

لقد وظف صلاح والي سيرته الذاتية بشكل جيد في هذه الرواية مثلما فعل في رواياته السابقة ، ولكن ما استجد هنا ، ذلك الهجاء المرير لكل من أساء فهمه ، سواء من أقرب الناس إليه ، الذين تربطهم به رابطة الدم والمكان ، أم من الأصدقاء أو من كانوا أصدقاء ولم تربطهم به رابطة الدم ، ولكنهم عشيرة المثقفين ، بيد أن ثمة أمل في عاطف عواد وأهل السكاكرة معا .

إن رواية " الرعية " تستدعي في بنائها ومغزاها بنية قصيدة النقائض في العصر الأموي ، فثمة خليط بين الهجاء والفخر والمدح والمعلومات التاريخية وعلم الأنساب والمغزى السياسي ، وقوة اللغة وابتذالها أيضا ، وإن غلب في النهاية عنصر الهجاء ، ومن هنا كان بروز التشابه بين الرعية وقصيدة النقائض بشكل أوضح .

ولقد امتد تأثير النقيضة الشعرية إلى بناء الرواية أيضا ، فالراوي يأخذنا عبر رحلاته داخل الذات ليسرد لنا تاريخه الشخصي أو سيرته المليئة بالمفاخر ، وفى ذات الوقت يكشف لنا عيوب الآخرين ، عشيرته سيئة الفهم ، سواء كانوا من الأقربين ام من الأبعدين ، أما ما جاء على لسان سلومة أو عبد الستار فكما أشرنا سابقا فما هو إلا صدى لمفاخر الراوي .

بقي أن أشير في ختام هذه القراءة إلى مسألة اللغة في هذا العمل ، فقد لاحظنا أن تفاوت اللغة بين الارتفاع والانخفاض بصورة واضحة ، فتقترب اللغة أحيانا من الشعر ، وتنخفض أحيانا – ولا أقول في معظم

الأحيان – إلى أدنى المستويات الفنية . وليس معنى ذلك أنني أطالب المؤلف بعدم التنوع الأسلوبي . فقد يكون هذا التنوع مطلوبا لتحقيق هدفا فنيا . ولكن أشير إلى أن هناك مستوى من اللغة لا يمكن تجاوزه وهو أن تكون اللغة سليمة من الناحية الصرفية والنحوية على الأقل . بعيدة عن الترهل . ولن أطيل عليكم . ويكفى أن أعطي مثالا للمستوى الأول وآخر للمستوى الثاني .

من المستوى الأول الذي تقترب فيه اللغة من الشعر وصفه لبزوغ الفجر والحياة وقت الصباح وشروق الشمس :

" كانت الدنيا واقفة هناك في البعيد وقد نهضت من نومها بجسدها الباذخ ورائحته المدوخة الأنثوية وقد بدأت في رفع جلبابها الأسود عاليا ليخرج من تحته نور جسدها الأبيض فتلون الكون ببهجتها وأنوثتها وتفرغ شهوتها في الناس والنباتات والحيوانات . وعندما نتأكد من تفاصيل مفاتنها ونرى كل شئ بوضوح تنهض وقد ابتل جلبابها بالشهوات فتتمايل قليلا . ثم تفتح عبها لتشرق منه شمس الله على كون الله لترى بنات الناس وهن ينهضن لاستقبال النهار مقلدات أمهن الحياة . بينما أبناء الناس يعملون في أرض الله الواسعة ويسعون " (الرواية ص ٩٤)

أما المستوى الثاني فيكفي أن نشير إليه ونمثل له بالفقرة الأولى من الفصل رقم (١٧) :

" ما الذي يمكن أن يحدث يا ناس وروح مخطوفة وملتاعة وخائفة خوفا مرتفعا د أنني كالعشبة قدام المنجل . أو كأنني أتوقع تنفيذ حكم الإعدام وانا البريء . أخاف من صوت الهاتف أو جرس الباب كأنما كارثة سوف تقع على أم رأسك أنت وأهلك . ليس عندي ما يخيفني لأنني تعلمت من الحياة أن أكون رجلا بلا أسرار فما الذي يتهددني ؟ " (الرواية ص١٠٣).

غير أني في نهاية قراءتي لا أملك إلا أن أشيد بهذا العمل الذي رجحت كفة حسناته كفة سلبياته . والكمال لله وحده .

ثمة مقولة شائعة أخذت تتردد بعد حرب أكتوبر حول الإبداع الروائي وعلاقته بحرب أكتوبر ، وهي مقولة تصاغ بأكثر من عبارة ، غير أنها في النهاية تخلص إلي أن الرواية والقصة القصيرة لم يكونا علي مستوى الحدث الكبير - حرب أكتوبر - وأن ما انتج من أعمال لا يرقى إلي مستوى الفن الحقيقي ، وعند ذلك تقام مقارنة ظالمة بين هذه الأعمال والأعمال الكبرى في الآداب الأجنبية كـ " الحرب والسلام " لتولستوي و " وداعاً للسلاح " لهمنجواي و " والدون الهادئ " لشولوخوف و" الأمل " لمارلو و" أفول القمر " لشتاينبك وغيرها .

وهكذا علي حد زعم هذه المقولة لم تخرج لنا حرب أكتوبر روائييها الكبار كتولستوي وهمنجواي الذين يمكن أن يعبروا تعبيراً فنياً وإنسانياً كبيراً عن هذه الحرب .

والواقع أن جزءاً من هذه المقولة حقيقة ولكن الصورة ليست قاتمة إلي هذه الدرجة ، لقد جاءت بعض الأعمال علي مستوى الحدث الكبير أي حرب أكتوبر التي أعدها أول انتصار حقيقي للعرب بعد أربع هزائم متوالية ، غير أن ثمة ملابسات وأسباب كانت وراء عدم استغلال الحرب الاستغلال الذي تستحقه في الأعمال الروائية ، أذكر علي رأسها :

- أن كبار كتابنا كنجيب محفوظ وتوفيق الحكيم ويوسف إدريس لم يكتبوا عن هذه الحرب سوى ردود أفعال وقتية ظهرت في صورة مقالات قصيرة ، وبهذه المناسبة كان توفيق الحكيم صاحب مصطلح " عبرنا الهزيمة " الذي استغله الفنانون من المطربين والممثلين استغلالاً جيداً .

- أن معظم من كتبوا عن حرب أكتوبر كان الجيل الجديد في الكتابة ، أقول معظم لأن الكتاب المتحققين في الساحة الأدبية كجمال الغيطاني والقعيد كتبوا فلم يعطهم النقاد اهتماماً كبيراً ولم يوجهوهم التوجيه الصحيح .

- أن النقد الموجه لهذه الأعمال كان نقداً تشجيعياً في الغالب فلم يستفيد الكاتب منه .

- تدخل المؤسسة الرسمية بدعمها لهذه الأعمال عبر تقديم جوائز

ونشـر هـذه الأعمـال في سلسـلة " أدب الحـرب " ، إن تـدخل المؤسسـة الرسمية أو الحكومية جعل الكتابة عن أكتوبر كتابة مناسبات ، تعلـن مسـابقة في القصـة القصـيرة مـثلا ،موضـوعها حـرب أكتـوبر وشروطها كذا وكذا ، وكلكم يعلم ما يحدث في هذه المسابقات من مجـاملات ومصـالح ومنـافع وغيرهـا مـن أشـياء تعلمونهـا أكثـر مـني ، لذلك لا داع لذكرها هنا ، لكن المحصلة كتابة هزيلة .

ـ أخيراً اللغط الذي أثير حول حرب أكتوبر نفسها ، وقد كثر هذا اللغط بعد معاهدة السلام مع إسرائيل ، فقيل أن الحرب أجهضت وأن النصـر منقـوص ، لكـل هـذا التبس علـى المبـدعين العـرب والمصـريين تقيـيم مـا حـدث في أكتـوبر ، ومـن ثـم أحجمـوا عـن الكتابـة ، لهـذا سـيلاحظ أن مـا كتـب عـن حـرب أكتـوبر في السـنوات العشـر الأولى بعدها أكثر بكثير مما كتب في السنوات العشرين الأخيرة ، ونحن الآن بعد ثلاثين عاماً من الحرب نجد أيضاً أن معظم الأعمال كتب في السبعينيات وأوائل الثمانينيات.

المفارقة أن ما كتب من مذكرات عن حرب أكتوبر ، وقبل ذلك ما كتبه الكاتب الكبير محمد حسنين هيكل فاق أحياناً في مستواه الفني أعمالاً روائية وقصصية لكتاب معروفين ، ولا يعني قولي هذا أنني أردد ما قيل حول ضعف الأعمال الروائية عن حرب أكتوبر ، فثمة أعمال نقف أمامها احتراماً وتقديراً وستبقى علامة في تاريخ الأدب العربي ، ومع ذلك ما زلنا ننتظر أعمالاً أخرى على مستوى هذا الحدث الكبير تهزنـا مـن الأعمـاق وتبرز الجوانب الإنسـانية والقيم الإنسـانية الكبرى والبطولات الصادقة عند المواطن العربي ، لعله يفيق من جديد ، ليمارس حياته بصورة أفضل .

إن الرواية هي أكبر الفنون الأدبية عمقاً واتساعاً ، لأن معمارها الفني الكبير يشمل أساليب التعبير الشعرية والقصصية والدرامية ويتعداها لتصوير المجتمعات والجموع واستيعاب الأزمنة والتنبؤ باتجاهات المستقبل والتعجيل بها ، لهذا خلدت الرواية العالمية نضال الشعوب والجماعات والأفراد في الحروب الكبرى وحروب التحرير الإنسانية ، فهل فعلت الرواية العربية ذلك فيما يخص حرب أكتوبر وتصويرها ذلك التصوير الفني الخالد ؟ ، إن الإجابة على هذا السؤال لم تحسم بعد ، نعم ثمة أعمال جيدة ومعبرة مثل " الرفاعي " لجمال

الغيطاني ، و" الحرب في بر مصر " ليوسف القعيد و" نوبة رجوع " لمحمود الورداني و " أنشودة الأيام الآتية " لمحمد عبد الله الهادي و" السمان يهاجر شرقاً " للسيد نجم ، ومن الكتاب العرب " المرصد " لحنا مينا و" رفقة السلاح والقدر " لمبارك ربيع وغيرها ، لكن هل جاء هذا العمل الذي يمكن أن نعده علامة في الرواية العربية ، لا أقول كالحرب والسلام لتولستوي ، ولكن علي الأقل في مستوى عودة الروح لتوفيق الحكيم والثلاثية لنجيب محفوظ، من أسف لم يأت بعد ، وربما كان موجوداً ذلك العمل لأحد شباب الكتاب أو لأحد كتاب الأقاليم الذين لا يعرف عنهم النقاد الكبار شيئاً ، إنني من هذا المكان أدعو كتابنا المبدعين الحقيقيين أن يكتبوا دون أية حسابات والتاريخ كفيل بفرز الأعمال الجيدة فكما أن هناك مبدعون حقيقيون وصادقون ، هناك أيضاً نقاد حقيقيون يكتبون في صدق ونزاهة فلا يخشى المبدع شيئاً ، المهم أن يكتب .

إن حرب أكتوبر لهي من أعظم الحروب العربية الحديثة تحقيقاً لقدرات الإنسان العربي في اقتحام حصون العدوان وتحديه وقهره ، لهذا تستحق أن يكتب عنها ، ولا يشترط أن أكون مشاركاً في هذه الحرب لكي أكتب عنها ، فالجيل الجديد الذي لم يشاهد هذه الحرب وربما لم يتأثر بها بشكل مباشر من حقه أيضاً أن يكتب عن هذه الحرب ، بل نود أن يكتب لنقرأ وجهة نظر أخرى في الحرب ، ولعلي أشير هنا إلي أمر خطير في مفهوم أدب الحرب ، إذ يظن البعض أنه لن يكتب عن حرب أكتوبر بصدق وعمق إلا من شارك في هذه الحرب وهي مقولة خاطئة لعل السبب في شيوعها أن معظم من كتبوا عن هذه الحرب (أكتوبر) وقبل ذلك حرب الاستنزاف (السنوات الست قبل أكتوبر) كانوا من المشاركين في الأحداث ، فقاموا بأعمال بطولية في الحرب وربما غير ذلك . الله أعلم . ولكنهم علي الأقل شاهدوا ومارسوا الحرب بشكل عملي وربما يجرنا ذلك إلي الحديث عن السمة الفنية في هذه الأعمال ، ألا وهي الاعتماد علي طابع التسجيل الوثائقي للأحداث ، وهي سمة فنية إذا لم تستغل استغلالاً جيداً ، تنحدر بمستوى العمل إلي الطابع التقريري ، حتى أنه ليفقد العمل الفني أدبيته أي خصائصه الفنية التي تميزه كعمل فني روائي .

أشرت منذ قليل إلي بعض الأعمال الروائية التي اتخذت من حرب

أكتوبر موضوعاً لها ، وهي كلها أعمال مشهورة وكتب عنها العديد من المقالات وسيكون من الإطالة تكرار ما قيل عنها هنا . لذلك انتهز هذه الفرصة وأحدثكم عن عمل جديد ربما لم يعرفه أحد من نقادنا ، وبالتالي لم يكتب عنه شيئاً من قبل ، العمل الذي أود أن أحدثكم عنه اليوم هو رواية " أنشودة الأيام الآتية "[1] للروائي محمد عبد الله الهادي .

كتب " محمد عبد الله الهادي " رواية " أنشودة الأيام الآتية " عام ١٩٨٨ كما تشير الأحداث الداخلية في العمل ، إلى جانب ما كتبه مقدم الرواية من أن هذه الرواية هي الفائزة بالمركز الثالث مناصفة في مسابقة د . سعاد الصباح للعام ١٩٨٩ ، ولم تكن المسابقة مخصصة لأدب أكتوبر ، لقد تقدم الروائي بعمله بوصفه عملاً فنياً روائياً إنسانياً بقطع النظر عن موضوع الرواية .

لا أعرف إذا كانت هذه الرواية هي الأولى لمحمد عبد الله الهادي أم لا ؟ ، لكن بدا لي أنها تحمل بعض إرهاصات البدايات خاصة في الأخطاء اللغوية أو التقنيات الفنية ، هل أبدأ بالحديث عن سلبيات العمل ؟ ، الواقع أنها سلبيات لا تستحق الذكر ، فمعظمها يرجع إلى العجلة أو أخطاء الطباعة وتقنية النشر ، لذلك أقترح على المؤلف أن يعيد نشر هذا العمل في طباعة جيدة تليق بمستواه الفني المتميز .

يقسم المؤلف روايته إلى أثنى عشر فصلاً ، يأخذ كل فصل عنواناً يشير في الغالب إلى مضمونه ، والفصول لا تخضع للترتيب الزمني للأحداث ، لكنها تخضع للتداعي الذهني للراوي ، وهو راوٍ مشارك في الأحداث ، ولكنه يقوم بدور الراوي العليم واسع المعرفة ، المستبد والمسيطر على كل شئ وهذا حقه .

فيبدأ الفصل الأول " ربَّ صدفة " ثم بين قوسين كبيرين (عندما التقى الأستاذ عبد الهادي بفتحي النجار الابن في فناء المدرسة) وينتهي الفصل الأخير والرواية به أيضاً (الأستاذ عبد الهادي يزور جزيرة مطاوع مع فتحي الابن) .

لا يأخذنا الراوي عبر الفصول الأثني عشر إلى جبهة القتال إلاَّ في الفصل الثامن (الميلاد) وهو أقصر الفصول ، يقع في أربع صفحات ونصف وقد وضع له عنواناً ذكياً هو الميلاد ، فعبورنا هو الميلاد واستشهاد فتحي النجار الأب ميلاد أيضاً ففي الوقت الذي استشهد فيه

كانت زوجته فوزية قد أنجبت بديلاً له أسمته فتحي على اسم أبيه

" ركضت الشمس بعد الثانية من ظهر السادس من أكتوبر .. العاشر من رمضان مع أسراب طائرات تعبر .. مدافع تدوي .. حصون تدك .. أسرى .. انتصارات .. عبرنا مع الأفواج الأولى .. قبلنا تراب سيناء .. " ربما كان الاقتباس الذي أتيت به هنا تقريرياً ، نعم ، إن الكاتب هنا وهو ما يميز عمله لا يكتب عن أثر هذه الحرب ، إنه يكتب بعد خمس عشرة عاماً من الحرب بعد استشهاد فتحي النجار صديقه الحميم . يكتب الروائي / الراوي عندما يرى طالباً في فناء المدرسة يشبه تماماً صديقه الحميم الذي استشهد في الحرب ، فيتقدم منه سائلاً :

- ما هو اسمك ؟ .
- أنا يا أستاذ .
- نعم .
- فتحي .
- بالكامل .
- فتحي إبراهيم النجار من جزيرة مطاوع .
- جزيرة مطاوع .. ابن فتحي النجار .. أمك فوزية ؟ .
- نعم .. كيف عرفت يا أستاذ ؟ . ص١٩ .

أمَّا كيف عرف الأستاذ ؟ ، فأحداث الرواية عبر الفصول التالية هي التي تجيبنا من خلال ذاكرة قوية للراوي أو المؤلف لا فرق ، يحدثنا فيها عن هؤلاء الذين صنعوا نصر أكتوبر ، إنهم فقراء هذه الأرض وملحها ، فيأخذنا إلى شخصيات تفترش الرمل والتلال وتتظلل بشجر التوت في جزيرة مطاوع ، شخصيات من صعيد مصر كيوسف الصعيدي ، ومن القاهرة كان الدكتور عزّت الحاصل على الدكتوراه في الهندسة الإنشائية ويحلم بمستقبل كبير لمصر يرى فيه الشوارع منظمة تحيط بها الأشجار من الجانبين ، والراوي نفسه المعلم الذي يقدس مهنته فيرفض العمل مع المعلم أبو الفتوح صهره ، ولنلاحظ دلالة الاسم ، إذ هو أحد رجال الانفتاح الاقتصادي الذين استفادوا - بانتهازية -من حرب أكتوبر ، يرفض المعلم عبد الهادي العمل في هذا المجال ، رافضاً الثراء السريع والانتقال من خانة الفقر إلى خانة الغنى والترف .

إن مثل هذه الشخصيات جديرة بتحقيق النصر علي العدو المغرور ، كفيلة ببناء مصر من جديد ، وتوفير مستقبل آمن لها ، ولعل المؤلف كان واعياً لهذه الفكرة المحورية في الرواية ، لذلك كان الإهداء في مقدمة الرواية :

" إلي الأمة .. قطرة من بحر النضال .. الناس والأرض .. "

وقد فرض هذا المحتوى للرواية علي الكاتب أسلوبه الفني ، فقد اهتم المؤلف بذكر التفاصيل الصغيرة والدقيقة للشخصيات والمكان ، فهو في طريقه إلي جزيرة مطاوع لا يكاد يترك شيئاً دون أن يصفه ، فالوصف في هذا العمل يعد أبرز التقنيات الأسلوبية المهيمنة في الرواية ، ومع الاهتمام بالوصف ودقته لا تأخذنا الرواية كما أشرت إلي جبهة القتال بقدر ما تأخذنا إلى دواخل الشخصيات التي صنعت النصر في هذه الجبهة الداخلية المدنية ، كشخصية أحمد أبو عيسى المسحراتي الذي فقد ابنه في حرب ١٩٦٧ ، وإبراهيم النجار الأب لفتحي الذي استشهد في حرب ١٩٧٣ ، ومحمد خفير الآثار حامي كنوز مصر وحضارتها في جزيرة مطاوع ، وأخيراً الأستاذ عبد الهادي وقصة حبه الجميلة لزميلته سناء ابنة المعلم أبو الفتوح المقاول الكبير ، وسناء نفسها تعد نموذجاً للمرأة المصرية الواعية ، فهي رغم ثرائها انحازت إلي قيم النصر والمروءة ، انحازت إلي الأستاذ عبد الهادي وتزوجته رغم أنف أبيها ، وفوزية زوجة فتحي وإن جاء دورها محدوداً فهي أيضاً نموذجاً للمرأة الريفية الجميلة ، إنها رمز للنقاء والصفاء .

لقد كون الروائي محمد عبد الله الهادي من هذه الشخوص الجميلة جبهة داخلية تعادل المقاتلين في جبهة القتال ، بل تتضافر معهم ليكون ذلك الإنسان المصري النبيل الذي حقق نصر أكتوبر فأعاد للعرب والمصريين كرامتهم المهدرة قبل أكتوبر ١٩٧٣ .

وبعد فهذه قراءة أولى لأنشودة الأيام الآتية ، وهي حق أنشودة جميلة ارتفعت بالواقع إلي أفق الرومانسية ، ومع ذلك يظل واقعاً وتاريخاً حقيقياً يستحق أن تنشده الأجيال القادمة .

أنشودة الأيام الآتية - رواية - الهيئة المصرية العامة للكتاب طبعة أولى ١٩٩٠ ، طبعة ثانية مكتبة الأسرة " كتابات شابة " ١٩٩٦ .

يقول جان كوكتو : " إن الفن وحده هو الذي يقول الحقيقة أما التاريخ فيخلق الاضطرابات والبلبلة في زمن وقوعه " والتاريخ في أدق تعريف له وأبسطه هو دراسة الماضي ، ولندع المؤرخين يختلفون فيما بينهم إذا ما كان التاريخ علما أم فنا ؟ إن ما يهم الأديب هو الماضي في حد ذاته بوصفه مادة خاما ينطلق منها عمله الإبداعي ، مشكلا هذه المادة أو جزءا منها عملا فنيا : قصة قصيرة أو رواية أو مسرحية أو قصيدة شعر .

ولعل الرواية كنثر تخيلي أقرب الأنواع الأدبية إلى التاريخ حيث يعتمد كلاهما على السرد كأسلوب في الكتابة وعلى الأحداث والشخوص كحقائق واقعية .

والرواية التاريخية ، كما يقول الدكتور شفيع السيد ، لا تعني بتقديم التاريخ للقارئ بالدرجة الأولى ، لأن وثائق التاريخ كفيلة بأداء هذه المهمة ، وإنما تكون قيمتها الفنية في مدى براعة الكاتب في استغلال الحدث التاريخي واعتماده إطارا ينطلق منه لمعالجة قضية حثية من قضايا مجتمعه الراهنة ، أي أن العمل الذي يستوحي التاريخ لا يعني بالماضي بقدر ما يعني بالحاضر .

لكن الروائي وهو يعتني بالحاضر لا يعني ذلك أن يتوانى في فهم الماضي أو دراسته مثله في ذلك مثل المؤرخ ، بل لابد أن تكون له رؤيته التاريخية أيضا ، بحيث لا يلوي عنق الأحداث أو يتجاوز الحقائق التاريخية ، يقول الأستاذ علي أدهم من مقال له عن الروايات التاريخية نشره في مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٥١) : " الروائي المؤرخ تلزمه صفتان، عقلية تاريخية تستطيع أن تستخلص الصور من سجلات الماضي وتكون الأفكار عن حقيقته ، وقوة الخيال الذي يستطيع استحضار الأحاسيس والمشاعر التي ألمت بنفوس أهل تلك العصور العابرة " (١) .

وهذه العقلية التاريخية ومعها قوة الخيال هما الشيئان المشتركان بين المؤرخ والروائي ، فعلى الروائي أن تكون له رؤيته التاريخية

الخاصة به لأن ذلك يساعده في إنجاز مشروعه الروائي ، يقول لوكاش : " كلما كانت معرفة الكاتب بفترة ما أعمق وأكثر تاريخية على نحو أصيل كان أكثر حرية في التحرك داخل موضوعه وأقل شعورا بالتقيد بالمعطيات التاريخية الفردية " (٢) .

ويرى لوكاش أيضا أن معيار نجاح الرواية التاريخية هو اهتمامها بالحاضر مع التقيد بالحقائق التاريخية ، فيقول : " إن فصل الحاضر عن التاريخ يخلق رواية تاريخية تهبط إلى مستوى التسلية الحقيقية " (٣) .

وإذا ما جئنا إلى رواية " الغزو عشقا " للكاتبة نجلاء محرم وجدنا أنها يمكن أن تندرج في سياق الرواية التاريخية والتي هي في أبسط تعريف أو تحديد رواية تتخذ من التاريخ أحداثه وحقائقه مادة لتقول شيئا مرتبطا بالحاضر ، ولكنها تبقى في النهاية رواية تلتزم تقاليد الرواية الفنية المتعارف عليها .

الغزو عشقا .. استراتيجية العنوان :

تضع الكاتبة " الغزو عشقا " عنوانا يعود بنا إلى الغزو الفرنسي لمصر عام ١٧٩٨ ، وقد قيل عن هذا الغزو ما قيل منذ الجبرتي إلى الآن، من كونه غزوا عسكريا أو غزوا اقتصاديا أو الاثنين معا ، وهناك من عده غزوا ثقافيا ، يهدف إلى تدمير الثقافة العربية الإسلامية وإحلال الثقافة الغربية مكانها بوصفها ثقافة الكفر والانحلال .

إذن هل هي وجهة نظر جديدة للحملة الفرنسية لدى الكاتبة الروائية وهل تنبع وجهة النظر هذه من رؤية تاريخية ما ؟ لنعد مرة أخرى للعنوان نجده مكونا من لفظين : الأول الغزو بما يحمله هذا اللفظ من دلالات العنف والقهر والسلب والقوة والهجوم ، والثاني العشق بما يحمله من التآلف والود والحب والاندماج ، إذن هل يتحول الغزو إلى عشق ، هل تتحول النار إلى ماء ؟ إذن ألا يشي هذا العنوان بمباركة الغزو ؟ وبمعنى آخر هل ترى الكاتبة أن المصريين تآلفوا مع هذا الغزو ؟

الحقيقة أن الأحداث لا تقول هذا صراحة ، وأعتقد أن الكاتبة ربما كانت متأثرة بصورة ما بغادة رشيد لعلى الجارم ، عندما أحب مينو زينب فتاة رشيد ، بيد أن الصورة هنا مقلوبة لأن شيخ العرب أبا

قورة يقع في حب جوليا الفرنسية .

لكن إذا كان مينو أحب زينب ومن ثم أحب رشيد ومصر مثله في ذلك مثل الفرنسيين الذين وقعوا في حب مصر ، فهو أحب شيخ العرب ومن ثم أحب المصريين فرنسا عبر حبهم لجوليا ؟

لا أعتقد أننا كما تقول الأحداث لدينا مثل هذا الولع الفرنسي بمصر ، فليس لدينا الولع المصري بفرنسا ، فأحمد أحد أحفاد أبي قورة بعد مائتين سنة من خروج الفرنسيين ينعى على أمه فخرها بوضاح ابن الفرنسية وابن طه الزعيم الذي جاء يزور قرية أجداده وجدته جوليا (انظر الفصل رقم ٢٥ ، ص ١٥٣ - ١٥٨) .

إن العشق الذي نراه في النص واضح من تحول جوليا (الفرنسية) من الكراهية إلى ا' حب تجاه شيخ العرب ، بل عشقه ، إذن هو عشق فرنسا لمصر ، وإن كان هذا لا ينفي عشق شيخ العرب لجوليا ، ولكنه عشق حذر إذا جاز التعبير . إذن يمكن القول في الأخير أن العشق صفة مشتركة بين الغازي والمغزو .

الغزو عشقا والرؤية التأملية للتاريخ :

أشرنا من قبل أنه لابد للكاتب / كاتب الرواية التاريخية من رؤية تجاه التاريخ يكتب من خلالها عمله ، وإن هذه الرؤية تمتزج برؤيته الفنية ، تقول فريال جبوري غزول : " من الروائيين من يكتب من خلال الوعي الأصلي وهم يهتمون باستعادة الماضي كما كان ، ثم منهم من يكتب من خلال الوعي التأملي ، وهم يهتمون بربط الماضي بالحاضر ، وأخيرا فإن منهم من يكتب من خلال الوعي الفلسفي ، واهتمامهم ينصب على كيفية كتابة التاريخ " (٣) .

ونجلاء محرم في الغزو عشقا تكتب من خلال الوعي التأملي ، فهي تكتب ليس بهدف إعادة كتابة التاريخ أو صياغته صياغة جديدة لهدف تعليمي كما نقرأ لدى على الجارم ، ولكن تكتب وعينها على الحاضر في المقام الأول ، معتمدة أسلوب الانتقاء والاختيار ، فالشخصيتان الفاعلتان طه الزعيم وأحمد معاصرتان مثلهما مثل الكاتبة يستحضران التاريخ أو الشخصيات الأخرى ، فطه الزعيم يأتي من فرنسا ومعه زوجته وابنيه ليبحث عن جدته .

" جدتي

جدتي البعيدة البعيدة

قادم أنا إلى قارورة التاريخ لأفتحها وأنثر عطرك

هناك حيث التقيت جدي لأول مرة

سأنبش ثرى ميت العامل لأستنطقه

فيحكي لي عنك .. وعن جدي أبي قورة

سيقول لي لماذا تنازل الجد عن حقه في أن يورثنا ملامحه ، ولماذا تشبثت أنت بهذا الحق مائتي عام " (٤) .

إذن فقد جاء طه الزعيم ذي الأصول المصرية والملامح الفرنسية لينبش في تراب ميت العامل / تراب مصر عن جدته / جوليا ، رمز الثقافة الفرنسية ، التي أعطته ملامحها على حين لم يعطه جده ملامحه ؟

وإذا كانت الرواية قد بدأت بصوت طه الزعيم الفرنسي الذي جاء ليفتش في تراب مصر عن ملامحه ، فإنها تنتهي بصوت أحمد / ابن العم الرافض للثقافة الفرنسية والمتحصن بملامحه المصرية يراقب اندماج وضاح وعائشة ابني طه الزعيم ومعهما أمهما الفرنسية في أفراد العائلة المصرية ؛ " وأنا في حجرتي .. تأتيني أصوات حديثهم ولعبهم وضحكهم ونقاشهم ومعاكساتهم وجدالهم من كل ناحية في الدار يفاجئني تجاوب وضاح مع مشاكلنا وأكاد لا أصدق انتماءه .

لم يناموا

ولم أنم

وفي الصبح .. كنا أسرة كبيرة جدا تتناول إفطارها ولم أحاول تمييز وضاح أو عائشة "(ص ١٩٨) .

إن هذا الختام يتفق مع استراتيجية العنوان ، حيث يتحول الغزو إلى عشق ، فطه الزعيم وإن كان من أصل مصري ولكن ملامحه فرنسية هذا بالإضافة إلى زوجته وابنه وضاح وابنته عائشة يصبحون جميعا محل قبول أحمد .

ولكن من أسف أن هذا الوعي التاريخي التأملي كان على حساب الوعي الفني ، ففيما عدا شخصية جوليا ، بدت معظم الشخصيات باهتة لا تجري الحياة في دمها ، وعلى الرغم من طه الزعيم واحمد

شخصيتان رئيسيتان ويمثلان وجهتين نظر متعارضتين سمعنا صوتهما وقرأنا أفكارهما أكثر ما لامسنا ملامحهما وانفعالهما .

ثمة شيء آخر أعتقد أيضا أنه أثر كثيرا بالسلب على العمل ألا وهو لغة السرد ، فقد مالت هذه اللغة إلى الخطابية في كثير من المواضع ، ويمكن أن أضع بين أيديكم النموذج التالي من الفصل الخامس والعشرين على لسان أحمد :

لماذا نعجب بغيرنا أكثر من إعجابنا بأنفسنا

ملامح الغير تعجبنا .. ثقافة الغير تستهوينا .. ملابس الغير تجذبنا .. موسيقاهم .. رياضتهم .. لغتهم .

نلهث وراء ما لديهم . . نتجنب أن نكون أنفسنا ..

لا نعتز فينا إلا بأحجار تركها القدماء قبل اندثارهم

هؤلاء أجدادنا

نحن سلالة العظماء

هذا أصلنا

أصل لا نعرف ملامحه على وجه الدقة .. أصل ما زال خافيا غامضا .. ما زلنا نكتشفه ونبحث عن حقيقته .. " ص ١٥٤ .

والحقيقة أن هذه اللغة قد تكون أيضا مبررة بشكل ما مع شخصية أحمد الرافض من البدء لثقافة الفرنسية ، ولكن لا يمكن تبريرها مع لغة الجنرال ديجا .

هنا يبرز السؤال لغة من هذه إذن ؟ أظن بل أرجح أنها لغة المؤلف الحقيقي .

<u>الهوامش :</u>

+ الغزو عشقا ، نجلاء محمود محرم ،مطابع آيات ، الزقازيق٢٠٠٥

١ - نقلا عن الرواية التاريخية لأحمد الهواري وقاسم عبده قاسم ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٩ ، ص ١٣٦ .

٢ - جورج لوكاش ، الرواية التاريخية (ترجمة جواد كاظم) بغداد ١٩٧٨ ، ط ١ ، ص ٢٣٩ .

٣ - المرجع نفسه ، ص ٤٠٢ .

٤ - فريال جبوري غزول : الرواية والتاريخ ، مج فصول ع ٢ ، مج ٢ (يناير - فبراير - مارس) ١٩٨٢ ، ص ٢٩٦ .

شعرية الرواية القصيرة
قراءة في رواية "عصا أبنوس ذات مقبض ذهبي"*
للكاتب الرواني "محمد عبد الله الهادي"

من خلال متابعتي لإبداع "محمد عبد الله الهادي" لاحظت ميله لكتابة الرواية القصيرة أو ما يسمى بـ "Novella" ، فمن بين خمس روايات أنجزها الكاتب ، نجد له أربع روايات تندرج بصورة واضحة تحت هذا النوع الأدبي ، أي الرواية القصيرة ، وهي على الترتيب : "الأحلام تتداعى" ، "ضباب الفجر" ، "الدنيا سيرك كبير" ، "عصا أبنوس" .

ومن أسف أنني لم أطلع على روايتي "الأحلام تتداعى" و "ضباب الفجر" لكي أقوم بموازنة موضوعية بين رواية اليوم وما سبقها من أعمال للكاتب ، ولذلك ستكون قراءتي للرواية في سياق نماذج الرواية القصيرة بوصفها نوعاً أدبياً له سماته المتميزة وبنائه المستقر . إن أعمالاً مثل "العجوز والبحر لـ "أرنست همنجواي ، و "تونيو كروجر" و "الموت في فينسيا" لتوماس مان ، و "قنديل أم هاشم" ليحيى حقي ، و "يوم قتل الزعيم" لنجيب محفوظ ، و "أنا الملك جئت" لبهاء طاهر على سبيل المثال لا الحصر ، تعد نماذج جيدة أو مثالية للرواية القصيرة في الأدبين العربي والأجنبي ، ولن أبالغ إذا أضفت رواية "عصا أبنوس ذات مقبض ذهبي" لهذه النماذج ، فهي تعد أيضاً نموذجاً جيداً لبناء الرواية القصيرة كما سنرى عبر التحليل النقدي ، وسيكون من المفيد أن أشير في عجالة إلى مفهوم الرواية القصيرة وخصائصها ، فهي من حيث الحجم تقع في منزلة وسطى بين الرواية الطويلة و القصة القصيرة ، ومن حيث البناء تجمع بين مقومات كل من الرواية والقصة القصيرة ، وهي في ذات الوقت تعد منطقة خصبة لتداخل الأنواع الأدبية : الرواية والقصة القصيرة والدراما .

ومع تسليمنا بكل ما سبق نميل إلى القول أن للرواية القصيرة شعريتها الخاصة ، وهو ما يتفق والتحديد التالي للرواية القصيرة : "فهي ذلك العمل النثري الفني ، الذي يحقق التوازن الواعي بين الإيجاز

الدقيق والتوسع المطلق " (١) .

ويمكن أن نجمل الخصائص الجوهرية العامة فيما يلي :

- فكرة جادة ثرية :

تعتمد عليها الرواية القصيرة وتتخذها محوراً تدور حوله بهدف مجابهة هذه الفكرة فنياً ، وبلورة كل أبعادها الظاهرة والخفية ، وفقاً لنسق يتواءم وهذا الشكل الفنّي .

- وحدة انطباع كلي :

وهذه الوحدة يحققها كاتب الرواية القصيرة من خلال تركيزه علي أزمة واحدة لها ثراؤها وعمقها دون أن تستغرقه التفصيلات التي لا ضرورة لها في بناء العمل أو سير أحداثه ، وهو بالطبع يعتمد في ذلك علي ذكاء المتلقي وفطنته .

- الوصف الموجز :

فكاتب الرواية القصيرة يعتمد فعلاً علي الوصف الموجز الفاعل ويرفض تماماً تقديم الصور الوصفية " الاسكتش " هادفاً من وراء ذلك خلق الإيجاز الموظف ، وحتى لا يصاب العمل بالترهل .

- حرية استخدام الزمن :

فنجد أن كاتب الرواية القصيرة يتمتع حقاً بالحركة في امتداد زمني حر ، أكثر مما هو متاح لكاتب القصة القصيرة .

- اللغة الدالة المعبرة :

تمتاز الرواية القصيرة بلغتها الدالة المعبرة عن الموقف والأشخاص دون زيادة أو نقصان ، وقد تشكل اللغة في كثير من الروايات القصيرة جزءاً أساسياً في البناء الروائي ، وتدخل في إطار التجربة الإبداعية ذاتها . (٢)

في إطار هذا المفهوم وتلك الخصائص يمكن دراسة رواية " عصا أبنوس " وذلك عبر العناصر التالية : المحتوى / الحبكة / الشخصية / اللغة .

أولاً : المحتوى :

ينطلق أي عمل سردي كيفما كان نوعه من فكرة أساسية تكمن خلف بنائه السردي ، فالراوي قبل أن يقوم بخلق شخصياته

وأفعالها ومكان تواجدها وزمنها ينطلق من فكرة معينة يريد إبلاغها ، هذه الفكرة يمكن تسميتها علي غرار السيموطيقيين بالمحتوى ، أي محتوى الرسالة التي يريد الراوي إيصالها ، ونسمي هذا المحتوى العام بالوظيفة المركزية ، لأنها المراد الذي يوظف من أجله الراوي كل المكونات بقصد إيصاله إلي ذهن المتلقي ، بهذا المعنى يمكن اعتبار الوظيفة المركزية بمثابة الصورة المجردة التي يسعى الراوي إلي تحقيقها باعتماد مختلف الصور الملموسة (شخصيات / أفعال / زمان / مكان) (٣) .

وهذه الوظيفة المركزية المتحكمة في بناء العمل الروائي هو ما نسميه نحن بالفكرة الجادة في الرواية القصيرة أو المحتوى الرئيسي . في " عصا أبنوس " يمكن تحديد الوظيفة المركزية في الجملة الخبرية التالية : إبراهيم العثماني يعود من الخليج إلي جزيرة مطاوع محملاً بالخيبة ، ومن ثم فشل فكرة الهجرة إلي الخليج .

إن عودة إبراهيم إلي جزيرة مطاوع دون أن يحق حلمه في الثراء المادي ، وفشله في البقاء في بلاد النفط يتبدى في كثير من أجزاء الرواية سواء علي لسان الراوي أو الشخوص المشاركة في الحدث ، بل في أفعال إبراهيم وكلامه أيضاً ، فإبراهيم عندما يركب الحافلة من فاقوس يحرص علي إخفاء نفسه ، فهو لا يريد أن يراه أحد ، يقول الراوي :

" صعد من الباب الخلفي وهو يتمنى الاُ يراه أحد يعرفه كي لا يسأله بحكم العادة عن سبب عودته الآن ، ماذا يكون جوابه ؟ " (٤) ، ويختا لمقعد الأخير مخفياً وجهه : " اختار المقعد الأخير ، وضع حقيبته بجواره ، جلس منزلقا إلي الأمام حتى يخفي وجهه خلف مسند المقعد الأمامي عن الآخرين . (٥) فإخفاء الوجه تعبير طبيعي ومناسب للإحساس بالفشل ، إن الفشل أو جدوى الهجرة لا يتبدى في الرواية في عودة إبراهيم فقط ، ولكن يتمثل أيضاً بصورة واضحة ودالة دلالة رمزية بعيدة المعنى في قتل " آدم " ، ذلك الشامي علي الخازوق ، وهو الفعل الذي سبب صدمة كبرى لإبراهيم المثالي ، فكان قرار العودة ، فالخازوق لم يلبسه " آدم " وحده ، بل لبسه كل من هاجر إلي بلاد النفط ، حتى " عطية " نفسه ، علي الرغم من نجاحه في تحقيق الثراء،

لقد بس عطية الخازوق عندما ترك زوجة شابة تسير علي حل شعرها في القرية مما أدّى في النهاية إلي قتلها ، أما الخازوق الذي لبسه " آدم " ولبسه معظم شخوص الرواية فهو من الأبنوس الخالص والذهب رمز الثراء والنجاح ، يقول الراوي في سخرية لاذعة : " وخازوق اليوم طبقاً لنظرية التطوّر غير خازوق الأمس . خازوق اليوم بلا ريب هو الأفضل والقيّم والأغلى ثمناً : خازوق من الأبنوس الخالص والمقبض من الذهب الحر .. هنيئاً لك يا " آدم " .(٦)

إن هذه الفكرة المركزية التي تنطلق منها الرواية ، أي عدم جدوى الهجرة لا ينعكس تأثيرها علي الشخوص الفاعلة بشكل مباشر في البناء السردي ، بل يتعدى تأثيرها إلي باقي الشخوص الثانوية في العمل كـ " عمران " أبي عطية والحاج "صالح العثماني " وأبنائه الآخرين و " رتيبة " أم إبراهيم أيضاً .

ثانياً : الحبكة :

" كثيراً ما يقال أن الرواية القصيرة تقدم أحداثاً متماسكة بطريقة منطقية " (٧) ، أي تعتمد في بنائها علي حبكة قوية إذا جاز التعبير ، ومع ذلك يجب التأكيد علي أنه يجب أن تتلاءم هذه الحبكة مع المادة الروائية المستخدمة ، والمحتوى الكامن خلف هذه المادة ، وكاتبنا في " عصا أبنوس " يقدم لنا أحداثاً متماسكة بطريقة منطقية .

إن الحبكة في الرواية هنا تقوم علي بناء الرحلة ، وهي رحلة ذات بعدين ، الأول هو بعد خارجي وهو قصير جداً ، لا يستغرق سوى ركوب الحافلة من فاقوس إلي جزيرة مطاوع ، والبعد الثاني داخلي يتمثل في رحلة طويلة عبر ذات الشخصية الرئيسية إبراهيم العثماني ، إنها رحلة كفاح شريفة عبر المدرسة والغيط والعمل في وزارة الزراعة والزواج من ابنة رجل غني ، ثم السفر إلى الخليج الذي كان يجب أن يكون تتويجاً لرحلة النجاح ، لكن العقبة الكئود كانت في هذا السفر .

إن بناء الرواية باتخاذه شكل الرحلة ، يبدو متماسكاً ومنطقياً وقوياً في ذات الوقت ، فعبر هذه الرحلة القصيرة داخل الحافلة من فاقوس إلي جزيرة مطاوع ، بين لحظات الصحو والإغفاء ، بين لحظات

الواقع والحلم ، نغوص داخل الشخصية ، على الرغم من أن معظم الشخوص في الرواية تروى بواسطة راوٍ عليم ، لكن من خلال رؤية ذاتية ، هي رؤية إبراهيم العثماني .

إن ذروة الحدث في هذا البناء تتحقق بوصول إبراهيم إلي جزيرة مطاوع ، حيث يتجسد فشل الرحلة و العودة دون تحقيق الحلم في الثراء ، يتجسد هذا الفشل بصورة مأساوية في قتل " آمال " زوجة " عطية " : "عندما وصل للدار ، وجدهم يتزاحمون علي باب " عمران " . تنهَّد ، توقَّف ، التقط أنفاسه المبعثرة تحت قدميه ، وراح يشق لنفسه طريقاً بين الأجساد المتزاحمة .. كانت المصيبة مجسَّمة علي أرضية الصالة : " آمال " زوجة" عطيَّة " ملقاة أرضاً وسط بركة صغيرة من الدماء ، مبعثرة الأعضاء ، مشجوجة الرأس ، يقف أخوها بجوارها ممسكاً بالفأس الثقيلة الملوثة بالدماء " .(٨)

ثم تنتهي الرحلة والرواية معاً بسؤال من " عمران " إلي " إبراهيم العثماني " ، وكأنه المسئول الرئيسي عن كل ما حدث : " فين عطيَّة يا أستاذ ؟ .. فين عطيَّة ؟ .. يرضيك كده ؟ " . هل هو بالفعل خطأ إبراهيم ، وأنه يتحمل المسئولية وتبعة ما جرى لأنه ترك بلده / وطنه وهاجر ؟ ، ربما .

ثالثاً : الشخصية :

تبدو الرواية القصيرة طبقاً لتصنيف " أدوين موير " في كتابه " بناء الرواية " لأقسام الرواية ، أقرب إلي ما أسماه بالرواية الدرامية ، يقول " موير " : " في هذا القسم تختفي الهوة بين الشخصيات والحبكة ، فليست الشخصيات فيها جزءاً من آلية الحبكة ولا الحبكة مجرد إطار بدائي يحيط بالشخصيات ، بل تلتحم علي العكس كلتاهما معاً في نسيج لا ينفصم " .(٩)

وفي " عصا أبنوس " لمحمد عبد الله الهادي تلتحم الشخصية الرئيسية بالحبكة ، فكل الأفعال وردودها تصدر عنها تقريباً ، إننا كما أشرنا في الفقرة السابقة تأخذ الحبكة بناء الرحلة ، إن الصدام الدرامي بين الشخصية وهي هنا إبراهيم لا يتم بصورة مباشرة ، إنما الصدام الحقيقي يكون مع الواقع ككل ، الواقع الخارجي سواء في

الخارج (بلاد النفط) أم في مصر (جزيرة مطاوع) ، وعندما يذهب إبراهيم إلي الخليج يكتشف قبح المكان ووحشيته ، ثم يكتشف زيف المؤسسة التي يعمل بها ، حيث تتخذ الدين شعاراً ، في حين يكون سلوكها أبعد ما يكون عن الدين ، و" عطية " صاحب الفضل عليه يجده قبيحاً أيضاً ، إذ يكاد يكون علي علم بما تفعله زوجته في جزيرة مطاوع . أما الطامة الكبرى فتكون برؤيته لفعل الخوزقة لآدم الشامي ، ذلك الإنسان الذي استطاع أن يقف في وجه الشر والقبح بجرأة وتحد ، ولكن كانت نهايته مأساة حقيقية ، إن "آدم " وجه العملة المقابل لإبراهيم ، لكن آدم مات أو استشهد وإبراهيم باق ليعاني لعنة الواقع ، لذلك فلن نبالغ إذا قلنا أن شخصية إبراهيم مثل الشخصيات التراجيدية في المآسي التراجيدية في المسرح ، يهرب إبراهيم من هذا القبح ، ولكنه في النهاية يواجه من قبل عمران أبي عطية ، الذي كان أوصاه قبل سفره أن يقنع عطية بالعودة ليكبح جماح زوجته ، أو ليسكت الشر المسيطر عليها ، لكن إبراهيم يفشل في إقناعه بالعودة ، ثم يعود هو ومع ذلك يشعر بالفشل ، يظهر ذلك بوضوح وهو راكب الحافلة إذ يخشى أن يراه أحد من أهل الجزيرة .

لذلك كان المؤلف واعياً ، وهو يوجه اللوم لإبراهيم علي لسان عمران في السطر الأخير من الرواية بقوله : " يرضيك كده ؟ " .

اعتمد المؤلف في تصوير الشخصيات الرئيسة علي فيض الوعي الداخلي للشخصية عبر صوت راو عليم يتداخل مع صوت الشخصية . أما بقية الشخصيات فكان يعتمد بصورة أكبر علي التصوير الخارجي ، بذكر ملمح خارجي أو أكثر للشخصية ، تصويره لشخصية الأوسطي " عبد البديع " علي سبيل المثال . والواقع أن تقنية الرحلة كبناء للرواية كان له الأثر الأكبر في اعتماد المؤلف علي التصوير الداخلي للشخصيات ، كما أن هذا النوع من الرواية لا يحتمل اللجوء بكثرة إلي الوصف الخارجي للشخوص .

رابعاً : اللغة :

لاشك أن اللغة تشكل عنصراً أساسياً في العمل الأدبي ، وفي " عصا أبنوس " ستلعب اللغة دوراً مهماً في توصيل المحتوى الذي أشرنا

إليه في البداية ، وإن كان البحث في لغة العمل الأدبي مرتبط بعناصر العمل الأخرى ، غير أن الحديث عن اللغة هنا لن يكون إلاّ من خلال الأسلوب السردي في عناصره المتنوعة من سرد ووصف وحوار .

يبدأ " محمد عبد الله الهادي " الرواية بجمل خبرية تقريرية ، أقل ما توصف به هو الحدة ، يقول : " لم يصرخ ولم يطلب النجدة .

لم تذرف عيناه ، آنئذ ، دمعةً واحدةً .
من ذا الذي سوف يسمعه في هذه البلاد ، ومن ذا الذي سوف يغيثه ؟ .
لم يركب قدميه ويفر بهما هارباً كجمل غضُوب " (١٠)

سنلاحظ أن الجملتين الثالثة والرابعة جاءتا في صورة استفهام ، لكنه استفهام غرضه النفي أيضاً ، مثل الجملتين السابقتين عليه .

إن النفي هنا بصوره المختلفة لن يكون إلاّ مقدمة لاتخاذ موقف ، هو العودة إلي مصر تاركاً هذا الواقع القبيح ، ومسجلاً موقفاً أيديولوجيا - وإن كان بشكل غير مباشر - من الهجرة إلي بلاد النفط .
يعتمد المؤلف في لغة السرد علي الجمل القصيرة لتراكم التفاصيل الكثيرة مجسداً المشهد الروائي أمامنا ، بينما في الحوار يلجأ إلي اللهجة العامية سواء أكانت مصرية أم خليجية حسب الشخصية المتكلمة ، فنقرأ علي لسان الأم " أم الشيخ " بعد خوزقة " آدم " ، سؤالها :

- " ليش يا وليدي .. ليش ؟ " .
وفي حوارها مع حفيدها ، نقرأ :
" غيتينا يا جدّه .. خوزقوه يا جدَّتي " .
ارتعش صوتها الرفيع أكثر بسؤال آخر :
" إيش تقول يا ولد ولدي ؟ " .
" خوزقوه يا جدَّتي مثل سليمان الحلبي " .
" الحلبي ؟ .. إيش الحلبي هذا ؟ " . (٢١)

إن هذا الحوار لا يكشف فقط عن توافق لغة الحوار مع الشخصية ، ولكنه أيضاً يحمل بعداً آخر ، هو إدانة الجدَّة وابنها الذي خوزق " آدم " ، فهي لا تعرف من " سليمان الحلبي " ، وبالتالي لا تفهم معنى التضحية ، ومعنى حب الوطن ، ومعنى الوطن الذي جاء من أجله

كل من " آدم " و " إبراهيم العثماني " و " عطية " ، إنهم يدافعون عن الوطن أو يضحون من أجله مثلهم مثل سليمان الحلبي .

ولقد وظف محمد عبد الله الهادي اللهجة العامية في الرواية بشكل ممتاز ، فإلي جانب ملاءمة اللهجة للشخصية ، نجد أن العبارة العامية يمكن أن تحمل بدلالات وشحنات عاطفية ، وتختتم الرواية بجملة عامية علي لسان عمران والد عطية :

" فين عطيَّة يا أستاذ ؟ .. فين عطيَّة ؟ .. يرضيك كده ؟ " .

فهذه العبارة بقدر ما تحمل من ألم وعتاب ، تحمل أيضاً إدانة إلي إبراهيم العثماني الذي ترك عطية وعاد من غيره . وإلي جانب استخدام اللغة العامية في الحوار ، نجد محمد عبد الله الهادي يطعم السرد ببعض الأمثال العامية ، مثل قول الأم لإبراهيم : (١٢)

. " أنت عاوز دار مبنية وعروسة مخبية يا بني "

وعلي لسان الراوي (١٣) " كان إبراهيم يؤمن بالمثل الشعبي (جع سنة تشبع العمر كله)

ومثل هذه الأمثال تساعد علي وجود تنوع أسلوبي في السرد من شأنه أن ينشط ذاكرة المتلقي ويؤجج وعيه .

بقي أن أشير في نهاية هذه القراءة لرواية " عصا أبنوس ذات مقبض ذهبي " لمحمد عبد الله الهادي أن ثمة مأخذاً واحداً يمكن أن نأخذه علي المؤلف ، وهو طغيان صوت المؤلف علي صوت الراوي العليم في بعض الأحيان .

❖ عصا أبنوس ذات مقبض ذهبي - الهيئة المصرية العامة للكتاب . سلسلة كتاب الاتحاد - ٢٠٠٣م .

هوامش :

١ - حسن الجوخ : الرواية القصيرة .. آراء في تحديد المصطلح ، مجلة إبداع ، ع٢ ديسمبر ١٩٩٢ ، ص١٣ .
٢ - حسن الجوح : المرجع نفسه ، ص١٥ .
٣ - سعيد يقطين : قال الراوي - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء وبيروت - ط١ " ١٩٩٧" ص ٣٥ .
٤ - الرواية ص ١٠ .
٥ - الرواية ص ١١ .
٦ - لرواية ص ١٠٦ .
٧ - أيان رايد ، القصة القصيرة ، ترجمة منى مؤنس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١ ، ص٥١ .
٨ - الرواية ص ١١٤.
٩ - أدوين موير ، بناء الرواية ، ترجمة إبراهيم الصيرفي ، المؤسسة العامة للتأليف والأنباء والنشر ، القاهرة ، د.ت ص ٣٧ .
١٠ - الرواية ص ٥ .
١١ - الرواية ص ٤ .
١٢ - الرواية ص ٤٦ .
١٣ - الرواية ص ٥١ .

تداخل الأنواع وتهميش الراوي
قراءة في رواية "براء الخاطري"
للكاتب : أحمد سامي خاطر

يتميز الشاعر والروائي أحمد سامي خاطر بأسلوب شعري رهيف وعميق في الوقت ذاته يلحظه المتابع والقارئ المثابر لديوانيه " أيها القط العجوز الذي بجواري " و " السطوح الملساء " وقد انعكس هذا الأسلوب على أعماله النثرية كما سنلاحظ في روايته التي بين أيدينا الآن " براء الخاطري " .

وهي العمل الأول لكاتبنا في مجال النثر الروائي ، وقد صدرت الرواية عن دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة بالإمارات العربية ، وبعد فوزها بالمركز الثالث على مستوي الوطن العربي في مسابقة جائزة أمانة حكومة الشارقة للإبداع العربي ، ولأحمد سامي خاطر رواية أخري قيد النشر بالهيئة المصرية العامة للكتاب بعنوان "جس المالح " هذا إلي جانب أعمال أخري قيد النشر أيضاً ما بين كتابات نقدية وكتابات للطفل وقصص قصيرة ، أي إننا أمام كاتب شاعر وأديب متعدد المواهب ، وغزير الإنتاج أيضاً .

وأول ما يلفت النظر في رواية اليوم ، ذلك العنوان الذي يضعه المؤلف على غلاف الرواية " براء الخاطري " إنه اسم أحد شخصيات الرواية بل أهم شخصيات الرواية التي تدور حولها .. أو تنتهي إليها معظم الأحداث ، مما يشعر القارئ أو المتلقي أنه أمام رواية سيرية ، تقوم على تتبع سيرة حياة شخص ما ، ولعل في ذلك جزء من الحقيقة ، بيد أن الرواية ليست كذلك .

وربما جعل الكاتب "براء الخاطري" عنواناً للرواية على اعتبار أنها شخصية ترقي إلي مستوي الرمز الأدبي ، فيمكن أن نقول أن (براء) رمز للنقاء والصفاء والسلام والخير والمحبة إلي جانب تميزه بقدرات خارقة تجعله يقترب من مرتبة القديسين والأنبياء فثمة تماس بين شخصية (براء) وشخصيتي المسيح وموسي عليهما السلام ، وجهاد النبي محمد (ص) في سبيل دعوته المحمدية ، إضافة إلي هذا الحس الصوفي الذي يلفف معظم الشخصيات تقريبا وليس براء فحسب .

يمكن ملاحظة تماس براء مع شخصية المسيح منذ الصفحة الأولى من الرواية ، فنقرأ العبارة التالية على لسان (الشيخ المكرمي) (.. .. وأسفل الجبل نفسه الذي شهد مخاض أمك ، وهي تنتبذ بك مكاناً شرقياً عند الترع الرائقة ، وتضعك في أمان السماء) . إن ميلاد براء هنا يذكرنا بميلاد المسيح عليه السلام .

أما اقترابه أو تماسه مع شخصية موسى عليه السلام فيمكن ملاحظته في تعلق براء بالحكيم (ورد بن سليمان) وتعجله المعرفة والوصول إلى الحقيقة ، فنقرأ على سبيل المثال الحوار التالي بين (ورد) و (براء) :

(.. أردف للهواء جملةً :

إن أولى درجات الترقي لتحصيل الحكمة أن تسمع بلا أذن وتتكلم بغير لسان ، ومنطوق القول منك هو زنة بين عقلك وقلبك معاً .

علمت في الحال أنه يأمرني بالتزام الصمت فلم أنطق بحرف حتى وصلنا إلى مشارف العواضية " ص٧٤ -٧٥ فهذا الحوار ربما أشار في طياته إلى رحلة موسى والخضر عليها السلام

أما تماسه مع شخصية النبي (ص) فإنه يتمثل في حرص براء على نفاذ دعوته إلى جانب كثير من الإشارات والأدعية المستقاة أساساً من كلام النبي (ص) .

وبالنسبة للحس الصوفي في الشخصية فواضح ، ويكاد يكون هو المظهر الأساسي ، فبراء هو نبوءة الشيخ (أبو ركن المكرمي) ولكنه في ذات الوقت تلميذه وتلميذ تلامذته (ورد) و(الخاطري الأب)

ولا تقف شخصية براء عند مستوى الرمز فحسب ، إذ أنه على مستوى الأحداث يمثل محور الحدث الرئيسي فيكاد يستأثر بمعظم الأحداث فلا يخلو فصل من فصول الرواية الإحدى والعشرين من ذكر أو قول أو فعل يختص به ، بل إن الرواية لتبدأ به وتنتهي به أيضاً ، إنها سيرة ترقي (براء) وتطوره عبر مدارج الوصول الصوفي .

ومع ذلك أجدني غير ميال لوسم الرواية برواية السيرة الذاتية ، ذلك لأن الأحداث وإن ركزت ودارت حول براء أو بالضبط تكوين براء لم تتجاهل الشخصيات الأخرى ، فهناك الشيخ ركن المكرمي ، وسليمان الخاطري ، وورد بن سليمان ، وحمدة ، وعطفة وعمّار

السوقي ، وشقراء الجبل ، وهذه الشخصيات جميعاً تمثل جانب براء ، جانب الخير والطهر والسلام ، وذلك في مقابلة مع السوقي الكبير وأعوانه الذين يمثلون الجانب الآخر من الشر وحزبه ، إن الرواية باختصار شديد تصور لنا في بساطة وعمق ذلك الصراع الأبدي بين الخير والشر ، بين الخواطرة والسوقة ، وقد حاول الكاتب ولعله نجح في ذلك ، على الرغم من لغته الشعرية السامقة وجو الرواية الصوفي أن يقدم للصراع أرضية واقعية ، فحصر الصراع بين عائلتي الخواطرة والسوقة يعاونهم العبيد من البربر فوق أرض العواضية ، ولكي يعطي هذا الصراع بعداً تاريخياً يعمق صدق الواقع استدعي أسطورة شعبية سائدة في القرى الريفية ألا وهي أسطورة الطاحون الذي لا يدار إلا بصبغ سيوره بالدم البـ ي ، يقدم إليه كقربانٍ كل عام ، وقد برع الكاتب في كشف زيف هذه الأسطورة مؤكداً خداع وشرور الجنس السوقي ؛ حيث ترهيب الناس وتخويفهم لإذلالهم من ناحية ، وتمكنهم من السيطرة عليهم من ناحية أخري بامتلاكهم للطاحون ، إن الأسطورة هنا تصل إلي مرتبة الديانة التي يأتي براء ليهدمها ويقدم بديلاً عنها ديانة أخري قوامها العدل والطهر والخير والسلام .

على حين نجد المؤلف يستدعي تاريخ الخواطرة فيجعلهم يصلون بنسبهم إلي النبي (ص) يتضح ذلك عندما يثور سليمان الخاطري فيقتل ثلاثة من رجال السوقة وثلاثة من نسائهم ليس لمجرد ارتكابهم الفاحشة في وضح النهار ولكن لأن أحد هؤلاء السوقة قام بافتراش العقال الخاطري لتتم عليه ممارسة البغاء ، فكان ذلك بمثابة المثير الذي دفع سليمان لقتلهم جميعاً .

إن الرواية ترقي في رمزيتها لاستيعاب الواقع المعاصر (الآني) ، فيمكن لنا اعتبار السوقة رمزاً لكل طبقة حاكمة فاسدة مخادعة وغير شرعية في ذات الوقت ، لذلك يجب مقاومتهم وكشف زيفهم للشعب .

إن براء الخاطري رمز لداعية السلام والأمان وانتصار القيمة والمثل ، لذلك لا نعجب عندما ينجذب إليه بعض الشخوص من الأعداء أو من المعسكر الآخر لهذه الرواية / العالم ، فينضم إليه من السوقة (صفوان) ومن العبيد (بشير البربري) بعد أن رأيا منه ما جعلاهما

يؤمنـان بـه فينحـازان إليـه ، وينضـمـان لجانـب الخـواطرة عنـدما تـدور المعركة بين الفريقين في العواضية .

إن شخصـيـات مثـل الخـاطري و سـليمان و ورد و الشـيخ المكرمـي و عطفـة وعمـار الـ بـوقي مـا هـي إلا شخصيـات مكملـة لشخصية بـراء ، فبوحها هو تقريباً بوح هذا الصبي براء ، وهـدفها هـو هدفـه في الوصـول إلـي صيغة أفضـل للحيـاة مـن خـلال معطيـات السـلام والمحبـة والطهـارة والخير .

وكـون روايـة (بـراء الخـاطري) ليسـت روايـة سـيرية يسـلمنا إلـي الحـديث عـن بنـاء الروايـة فـأقول إنـه مـن الصـعب أن تضـع هـذه الروايـة تحت أي بناء تقليدي ، كالبناء المتتابع أو المتوازي مثلاً ، إن بناء الرواية هنا بناء خاص ذلك لأن الكاتب هنا يتخلى عن وسـائل القص التقليدي وعناصـره ، فالروايـة لـدي أحمـد سـامي خـاطر ، مـزيج مـن القصـيدة والـدراما والقصـة القصـيرة والسـيمفونية ، حيـث تمتـزج الأنـواع الأدبيـة الثلاثـة فيخـتلط الـدرامي بـالملحمي بالغنـائي في هـذا العمـل ، إننـا لا نتجـاوز الحقيقـة إذا قلنـا أن روايـة بـراء الخـاطري تعتمـد بنـاء الروايـة الغنائية حيث " تتخذ الرواية شـكلاً فريداً يتخطى الحركـة العرضية والطارئـة للسـرد ضمن إطـار القصـة إنهـا جنس هجـين يسـتعمل الروايـة للتقـرب مـن وظيفـة القصـيدة "(١) ، ولا أغـالي إذا قلـت أن " بـراء الخاطري " تتجاوز بناء الرواية الغنائية ، فهي لا تسـتعين بتقنيـات الشـعر فحسب ، لكن تعتمـد أيضاً بنـاء القصـيدة ، إنهـا كمـا أشـرت مزيجاً مـن الأنـواع الأدبيـة الثلاثـة . إن " بـراء الخـاطري " قصـيد روائـي إذا جـاز التعبير يمتزج فيه السرد مع العرض الدرامي ، فتعتمد على مجموعـة مـن الشخصيات تقدم نفسها إذ تقدم شخصيـات أخري في لغـة شـعرية راقيـة أقـرب إلـي المونولـوج الـدرامي ، في حـين يتـواري دور الـراوي العلـيم أو الراوي عامة في كثير من فصول الرواية وقد كاد البناء الروائي ينفرط عقـده مـن المؤلـف ، لـولا الفصـول مـن(١٢ - ١٤) عنـدما اسـتطاع أن يجـد دوراً للـراوي العلـيم والمشـارك في الأحـداث ، لـذلك أنقـذت هـذه الفصـول الأربعـة مـع عـدد آخـر مـن الفصـول – وهـو قليـل – مـن ضـعف البنـاء الروائي ، لقـد أعطـت هـذه الفصـول للروايـة حيويـة حيـث أسـرعت بالإيقـاع الروائـي وأمسـكت بعـدد كـبير مـن الشخصـيات المـؤثرة في

الأحداث .

إن نجاح أحمد سامي خاطر الحقيقي تمثل في رأيي في السيطرة على هذا العدد الكبير من الشخصيات عبر إحدى وعشرين فصلاً ، فعلى الرغم من كثرة الشخصيات فقد جعل لكل منها دوراً في بناء الحدث ، ولعل هذا يرجع إلي المزج ذاته بين الغنائي والدرامي والملحمي في هذا العمل .

وبعد فهذه قراءة أولي لرواية (براء الخاطري) والتي أعتقد أنها تحتاج إلي قراءات أخري .. أما إن كان من مأخذ لي على هذه الرواية فأري أنه فقط المبالغة في تهميش دور الراوي في الرواية ، صحيح أن غنائية الرواية وبنائها يتطلب تهميش دور الراوي ولكنني أعتقد أنه ليس بهذا القدر .

قبس من وهج الروح
أنشودة في مديح الريف

"قبس من وهج الروح" العمل التاسع في مسيرة الأديب الروائي و القاص بهيّ الدين عوض ، الذي بدأ رحلة النشر والظهور في سماء الإبداع الأدبي عام ١٩٨٠ ، بمجموعة من القصص القصير تحت عنوان "الفارس الآتي إلينا" وقد أرخ المؤلف لكل قصة من قصص هذه المجموعة ، فعرفنا أن أقدم قصة كتبها كانت عام ١٩٦٧ ، ومن ثم فيمكن القول أن بهي الدين عوض يمارس الإبداع منذ ما يقرب من أربعين عاما . وقد تنوع إبداعه بين القصة القصيرة والرواية في قسمة عادلة ، فله خمس مجموعات قصصية قصيرة (الفارس الآتي إلينا ١٩٨٠ ـ سنوات الحب والموت ١٩٨٨ ـ ثأر الموتى ١٩٨٨ ـ رائحة النبع ١٩٩٤) بالإضافة إلى مجموعة تحت الطبع بعنوان " أصداف في قاع النهر" وله أيضا خمس روايات (أنشودة البطل ١٩٨١ ـ عيون في وجه القمر ١٩٨٧ ـ الخيول الشاردة ١٩٩٥ ـ قبس من وهج الروح ٢٠٠٦) وتحت الطبع "عطر الدم" .

حرصت أن أسجل في هذه المقالة القصيرة أعمال الكاتب جميعها المطبوع وما تحت الطبع لأمرين ، الأول يتعلق بعناوين الكتب حيث يلاحظ م الكاتب إلى العناوين الرومانسية والأسطورية ، إذ تجابهنا ألفاظ مثل : الفارس ، ثأر الموتى ، أنشودة ، أصداف ، الخيول الشاردة ، قبس من وهج الروح ، عطر الدم ، وهكذا .

والأمر الثاني إخلاص الكاتب لفن القص فليس ثمة كتاب واحد في النقد أو الصحافة أو تاريخ الحركة الأدبية في مصر أو المحافظة التي يعيش فيها ، على الرغم من ممارسته للعمل الثقافي العام في هيئة قصور الثقافة وإشرافه على عدد من الجمعيات الأدبية منذ ما يربو عن أربعين عاما .

وأعود إلى الرواية التي بين يدي " قبس من وهج الروح" فألاحظ في العنوان هذا النفس الغنائي الذي يكاد يكون أبرز سمات سرد المؤلف

في قصصه القصيرة والطويلة على السواء (الرواية) .

تقع الرواية في مائة وأربع عشرة صفحة ، فهي من حيث الحجم والشكل الفني تنتمي إلى الرواية القصيرة "Novella" ذلك النوع السردي الذي يقع في منطقة وسطى بين القصة القصيرة "Short story" والرواية الطويلة "Novel" . القصة القصيرة في تركيزها على وحدة الحدث والإيجاز ، والرواية الطويلة في تعدد شخوصها وأحداثها ، ولكن الرواية القصيرة بوصفها نوعا أدبيا لها سماتها الأدبية وخصائصها القارة التي تميزها عن النوعين آنفي الذكر . حيث الفكرة الجادة الثرية واستخدام اللغة المكثفة والبناء الدرامي الصارم القائم على وجود شخصية تراجيدية ، حيث تنتهي الأحداث فيها غالبا بفجيعة ، فهل يمكن أن نجد هذه السمات في هذا العمل ؟

ونحن إذ نذكر هذه السمات لا نفرض على المؤلف الالتزام بها جميعا ، والمبدع الحقيقي غالبا ما يخرج على القواعد أو القوالب الفنية ، ولكن يظل العمل الفني منتميا إلى قالب فني وملتزما بالتقاليد الأدبية . على أية حال ، لقد التزم بهي الدين عوض في هذا العمل بعنصرين من عناصر الرواية القصيرة هما : الحجم والنهاية المأساوية ، ويمكن إضافة عنصر ثالث ، لعله أقرب إلى الرواية القصيرة في اقترابها من الدراما ألا وهو وحدة المكان . فأحداث الرواية تقع جميعها في مكان واحد وهو القرية .

وقد ازدحمت الرواية بالشخوص وقد حرص المؤلف ألا يترك شخصية تمر دون أن يذكر لنا شيئا عنها ولعله أراد أن يحكي لنا قصتها من البدء إلى النهاية ، فإلى جانب الشخصيتين الأساسيتين في الرواية هاشم وضحى هناك منصور وأبو العزم وأسرته الزوجة والبنات عزيزة وصفية والأبناء شهاب وسالم إضافة إلى هاشم وهناك صديق هاشم إدريس والعجوز محروس ثم هناك فتحية وأمها وخطيبها وزوجها فيما بعد زغلول ، وهناك خليل زوج عزيزة وهناك أيضا الخال عمار وابنته وداد التي صارت زوجة لهاشم ، كل هذا العدد من الشخوص تسمع صوته من خلال الحوار أو السرد أو الوصف ، زد على كل هذه الشخصيات المتحدث عنها في العمل والتي تأتي عرضا مثل والد ضحى وزوجة إدريس وأمه فهذا العدد الكبير من الشخوص لا تتحمله رواية

قصيرة ، فأين الإيجاز إذن ؟

والمأساة في الرواية وهي التيمة التي تميز الرواية القصيرة وهذه الرواية خاصة متعددة فالأب يموت بسبب تنكر دائنيه لما قدمه من عطاء ، والخال يموت بعد عودته من القرية ، وهاشم يموت بلا سبب ، لا نعرف بالضبط لماذا مات !

لكن الحقيقة أن عقد الصراع الحقيقية في هذا العمل تمثلت - في الواقع - في تمزق نفس هاشم تلك الشخصية الدرامية بين الحب والواجب ، فكان عليه أن يضحي بحبه لضحى في سبيل واجبه نحو أمه وأخوته من البنين والبنات وقد اختار الواجب على الحب ، وهنا تكمن المأساة ، فعلى الرغم من حسم الصراع نحو الواجب ، إلا أن قلب هاشم - مع أنه قد تزوج وداد - ما زال يميل إلى ضحى " وتنتاب هاشم مشاعر شتى بين الصمت والخشوع والسكون ، وبين الفكر العاتي الشارد في متاهات الغيب ، ويتمتم وهو يلقي بنظره كله إلى ماء النهر ، وفجأة تصطدم عيناه ببيت يقترب قليلا من النهر ، فيعتريه سعير ضرام السنين التي ولت ويعود إلى نفسه "أليست هذه دار ضحى ؟ و أليست هذه القنطرة هي تلك التي رآها في الزمان الذي ولى ، واحتجب وراء السنين .. لك السلام والأمن والأمان يا ضحى وأنت في رفقة زوجك وأولادك وأحفادك " ص ١٠٤ ، ١٠٥ .

في الفصل السابع نفاجأ في الواقع بموت البطل هاشم على الرغم من رضاه بالواقع ، فهو لم ينجب وتعرض عليه وداد أن يتزوج فيرفض ومع ذلك على الرغم من هذه الحياة الرضية التي يعيشها بين أهله يموت هاشم بعد مرض قصير . إن موت هاشم غير مبرر في رأيي الشخصي . وكان يكفي أن يتركه المؤلف موزعا بين قيامه بواجبه نحو أسرته وحنينه إلى حبه القديم ضحى .

بقي في الأخير في النفس شيء لابد من ذكره ألا وهو ما يتعلق بلغة المؤلف ، أعتقد أن هذه اللغة كان ينقصها شيئان في كثير من المواطن وهما الدقة من ناحية الالتزام باللغة السردية وأقصد بعدم الدقة هنا ميل الكاتب إلى تكرار ألفاظ وجمل غير محددة مثل :

- "بحر من المعاني الجميلة " ص ٧ .
- وتدفقت الكلمات على شفتي إدريس حزنا ووجدا وشجنا ص ٢٣ .

- أما جملة " فتسيل عيناه ادمعا" فقد تكررت مع معظم الشخصيات في الرواية .

- وهفيف الشجر يغني وحفيف الأغصان تغني .ص ٤٣ .

- فسكت إدريس "مليا" كلمة مليا تكررت كثيرا جدا ، وكان المؤلف يقصد بها فترة قصيرة ، والواقع أن "مليا: يقصد بها فترة طويلة .

هذه أمثلة من كثير ولعل هذا يدفعنا إلى الحديث عن المأخذ وهو ابتعاد المؤلف عن اللغة السردية والتهويم في لغة مجازية ، ونحن لا ننكر على المؤلف استخدام المجاز ولا ننكر عليه الإكثار منه ، ولكن لا يجب أن يكون ذلك على حساب اللغة السردية التي تهدف في المقام الأول إلى توصيل وجهة النظر السردية ، ويكفي هنا أن أقدم مثالا واحدا :

صعد هاشم إلى سطح داره ، كان القمر يجوب مساحات النور بعد أن أسدى الليل للقرية هدأته ، فكل شيء ينحني إلى السكون ليذوق طعم الليل السجي ، أخذت هاشم هدأة الصمت وتربعت في قلبه وجدا وشجنا ، استحوذت ضحى على فكره بطنينها الشذي وصوتها الندي ، تتابعت صورتها في مخيلته ألوانا وأشكالا وراحت تسرد عليه في مساحات الزمن أحلاما وآمالا " ص٣٠ .

هل يحتاج الأمر إلى تعليق ؟ لا أظن !

على أية حال يبقى للأستاذ بهي الدين عوض فضل الريادة وجهده الدءوب المثابر على تقديم فنا روائيا خاصا به يلتزم فيه بقضايا واقعه ويثبت فيه من ثنايا روحه وهجا من الصدق والنبل ، فكاتبنا حالم بريف جميل وقرية متماسكة بناسها رجالا ونساء ، فلنحلم معه بهذه القرية عبر هذه الرواية "قبس من وهج الروح" .فلعلها وهذا ما أراده المؤلف قبس من وهج روح بهي الدين عوض المفعمة بحب تراب الوطن الأكبر مصر والوطن الأصغر القرية المصرية ، قرية بهي الدين عوض المتفردة .

ثانيا القصة القصيرة :

عبد الله مهدي وأنموذج القصة القصيرة جدا

يلفت النظر إلى أعمال الكاتب عبد الله مهدي ميله بل تمسكه بنمط من القصة هو القصة القصيرة جداً ، فبين يدي للكاتب إحدى وعشرون قصة نشرها خلال الفترة من عام ١٩٩٦إلى عام ٢٠٠١ ، لا تتعدى القصة الواحدة منها فقرة في كتاب أو قل فقرة في قصة قصيرة عدا قصة يتيمة بعنوان " لو " وإن كان يمكن عدها من القصص القصيرة جداً أيضاً .

وهنا يعن لي سؤال هل القصة مجموعة محدودة من الكلمات أو الجمل ؟ وهل عدة جمل محدودة تنتظم في خط سردي أو سرد خطي تكون ما يمكن أن نطلق عليه مصطلح قصة ، بقطع النظر عن كونها قصة قصيرة أم قصة قصيرة جداً ؟ وهل هناك ما يمكن أن نطلق عليه قصة قصيرة جداً ، لأنه جاء في عدد محدود من الجمل ؛ ومن ثم يمكن أن يكون معياراً للحكم به على هذا النوع من القصص لدي عبد الله مهدي ؟

ضمن كتاب " إشكاليات الشكل والرؤية في القص المعاصرة " للناقد الجاد أحمد عبد الرازق أبو العلا ، هناك فصل بعنوان " القصة القصيرة جداً وإشكاليات الشكل القصصي المعاصر " استطاع فيه أن يبلور تعريف هذا النوع من القص ، أي القصة القصيرة جداً ، مدعماً هذا التعريف بنماذج إيجابية وسلبية له ، بحيث يمكن للمبدع أو المتلقي أن يميز هذا النوع ، يقول الأستاذ أحمد عبد الرازق أبو العلا " القصة القصيرة جداً بمفهومها التقليدي ، مثلها كمثل القصة القصيرة التي تخالف في البناء والشكل الرواية الطويلة أو القصيرة فهي لا تعنى بالدخول في التفصيلات وتتخلص من الحشو ويمكن تحديد بعض مواصفاتها على النحو التالي :

أولاً : فيما يتعلق بطبيعتها تقوم على اختزال اللغة وتهتم بلحظة الكشف والاكتشاف .

ثانياً : فيما يتعلق بالبناء تعنى بوحدة الأثر مثلها كمثل القصة التقليدية ، ولكن من خلال لحظة ، وإذا كانت الحبكة بشكلها التقليدي تركز على الفعل ، فإنها في هذا الشكل تتطلب الفعل ورد الفعل والفعل فيها ليس هو الفعل الخارجي ، كما هو معتاد ، ولكنه الفعل الداخلي المعتمد على الفكرة "(١)

وهذا التعرف على وضوحه ولا نزعم دقته ، يتضمن معياراً لشكل وطبيعة القصة القصيرة جداً ، حيث تتكئ على دعامتين أساسيتين هما الاختزال أو الاقتصار ووجود فكرة محددة . ويستدعي هذا التعريف لأبي العلا ما كتبه الباحث السوري أحمد جاسم الحسين في دراسة موسعة عن القصة القصيرة جداً ، إذ يري أن القصة القصيرة جداً تقوم على أربعة أركان أساسية هي :

١ - القصصية .
٢ - الجرأة .
٣ - وحدة الفكر والموضوع .
٤ - التكثيف . (٢)

أما خصائصها فيجملها في :

١ – الطرافة .
٢ – الإدهاش .
٣ – عمق الأثر .
٤ – خصب الدلالة .
٥ - الإيقاع القصصي .(٣)

والواقع أن هذه الأركان والخصائص المميزة للقصة القصيرة جداً سواء عند أحمد جاسم الحسين أم عند أحمد عبد الرازق أبو العلا لا تخرج بنا عن مفهوم القصة القصيرة – في نظرنا – هي قصة قصيرة بكل ما يعنيه هذا المصطلح من سمات يميزها في المقام الأول صغر الحجم ، وفي قراءة عبر شبكة الإنترنت قرأت عدة قصص لكاتب إنجليزي متخصص في هذا النوع عددا من القصص القصيرة جدا يحددها بعدد الكلمات ، فهناك قصص تتكون من ٨كلمات وأخري تتكون من ١٦ كلمة وثالثة تتكون من ٣٢كلمة وهكذا حتى تصل بعض القصص إلي ما يزيد على الألف كلمة . أما الكاتب فيدعي إم

ستانلي بوبين ، وسأقدم لكم نموذجاً لإحدى القصص التي تتكون من ٣٢كلمة وهي قصة ": إجابة ربانية **The answer of theodicy**"

سأل الفيلسوف في تحد :
- إذا كان الله موجودا ، حقا ، فلماذا إذن تحدث الأشياء السيئة للناس الطيبين ؟
عند ذلك غشيت الدموع عين الرجل الصالح ، فانحنى وكتب فوق الأرض :
- لماذا يفعل الناس الطيبون الأشياء السيئة ؟" (٤)

ولا نزعم أن هذا أنموذج مثالي للقصة القصيرة جداً ، ولكن الذي يمكن أن نستخلصه منه هو تحقق خصائص محددة فيه نعتقد أنها يمكن أن تميز القصة القصيرة جدا بشكل عام ، وهي هنا :

١ - التركيز .
٢ - وجود فكرة جادة .
٣ - وجود بناء قصصي ، وهو قائم هنا على التقابل ، وقد يكون هذا البناء غير قائم على التقابل ، ولا يتسع المجال هنا لذكر أمثلة للبناء ، المهم هو وجود بناء قصصي.

ولعل هذه المقدمة حول القصة القصيرة قد طالت قليلا غير أن عذرنا قبل أن نتناول نصوص عبد الله مهدي بالتحليل نريد أن تكون المفاهيم واضحة . و"نقل أيضا مع براندر ماثيوز ()Brander Mathews " لا ينجح أبدا كاتب للقصة القصيرة ما لم يمتلك الأصالة والبراعة والتركيز والأهم أن يمتلك أيضا لمسة من الخيال " (٥)

ومثل هذه الصفات لا يخلو منها كاتبنا عبد الله مهدي ، فثمة براعة وخيال مجنح ، وتكثيف لغوي وإيجاز في قصصه ، وكلها صفات تؤكد رسوخ هذا اللون من القص – أي القصة القصيرة جدا – عنده ، كما نراها في قصص " العفن " و " استنزاف " و " عسكر وحرامية " وبعض المشاهد من قصة " لو " التي يصلح كل مشهد منها – كما أشرت من قبل – أن يكون قصة وحده ، غير أن ثمة قصص لكاتبنا يصعب أن نضعها في خانة القصة القصيرة جدا ، أو القصة

القصيرة عامة . وذلك إما لغموض فكرتها أو لمباشرتها . فقصة "صورة " على سبيل المثال ، قرأتها عدة مرات ولم أستطع أن أفهم منها شيئا ، وعندما حاولت معرفة السبب ، وجدت أن الكاتب تنقصه الدقة في بناء الجملة السردية ، فتبدأ قصته بجملة : "ظل يتأمل" ثم يتبع ذلك مباشرة بعد نقطتين متواليتين جملة جديدة : "مغروسة أمه بين ضلوع شاب" وقد حاولت أن أجد ترابطا أو علاقة بين الجملتين فلم أستطع ، ولأضع الأمر بين أيديكم، فألقى عليكم الفقرة الأولي من القصة كاملة :

" ظل يتأمل .. مغروسة أمه بين ضلوع شاب ، أخذ يعبث بصحيفة ، قصف قلم ، انتبه لصورة تسيطر على مفرق الصحيفة " فليس هناك ترابط بين الجمل ، ناهيك عن الأخطاء اللغوية ، أعتقد أن الغموض ناتج عن اللغة نفسها ، وعلى العكس من ذلك ينجح عبد الله مهدي أحيانا إلى المباشرة وكأنه يريد أن يشرح لنا مغزى القصة ، والقصة القصيرة جدا لا تحتمل مثل هذا الشرح ، بل أن الفن عامة لا يحتمل ذلك ، ولعل أبرز مثال على هذه المباشرة قصة "الطبل والزمر " ولن أكون مغاليا إذا قلت إنها تفتقد أيضا إلي وضوح الرؤية " أقطن روضة يانعة أنعم بكل ما فيها إلا هذه الشجرة ، وسوس لي الهاتف قائلا : عليك إجادة الطبل والزمر لتنعم بهذه الشجرة .

الطبل والزمر ؟!

لتطرب الحياة المسيطرة عليها .

الطبل والزمر مقابل تخلي عن روضتي

الشجرة فريدة .

سعي رفاقي جاهدين إلى إجادة الطبل والزمر ، حثوني على إجادته (إجادتهما)

وقعت في شركهم ، بدأت أطبل وأزمر والحيات تطرب وتطرب ، دنوت من الشجرة ، قطفت ثمرة منها ، تذوقتها .

عندئذ أدركت أنني وقعت في شرك الشيطان "

آثرت أن أنقل القصة كاملة ودون أن أحذف منها حرفاً ، فالقصة تشير بوضوح إلى قصة آدم عليه السلام وخطيئته المتمثلة في الأكل من الشجرة المحرمة . وإذا كان الأمر كذلك ، لماذا إذن الجملة الأخيرة في

القصة .
عندئذ أدركت أنني وقعت في شرك الشيطان "
ولماذا يسعى رفاقك إلى إجادة الطبل والزمر ؟

ثمة عيب ثالث يخرج بعض نصوص عبد الله مهدي عن القصة القصيرة جدا هو الثرثرة ، ومثلنا في ذلك قصة " انهيار " .

بدأنا بذكر سلبيات القصة القصيرة جدا عند كاتبنا ، وسيكون من المستحسن أن نشير بحق إلى أن عبد الله مهدي استطاع أن يتميز في عدد كبير من قصصه فاستحقت أن تأخذ أبرز سمات القصة القصيرة جدا ، وهي القصص التي أشرنا إليها في بداية المقال ، مثل قصص : " استنزاف ، العفن ، عسكر وحرامية ، لو " واضعا بين أيديكم أنموذجا اعتقد أنه يمثل القصة القصيرة جدا خير تمثيل ، واللافت للنظر أن عدد كلماته اثنتان وثلاثون كلمة تماما مثل النموذج الذي استشهدنا به للكاتب إم ستانلي بوبين ، أما النموذج لعبد الله مهدي فهو المشهد الأول من قصة " لو " .

" جموع مختلفة الألوان من الناس ، قد انهالت تقطيعا في الطفل " محمد الدرة " ونزار قباني تضخمت أحباله الصوتية من صراخه فيهم ، الطفل تفتت ، انهالوا على نزار ضربا وهو يصرخ : خلاصة القضية توجز في عبارة لقد لبسنا قشرة الحضارة والروح جاهلية " .

فثمة تكثيف وإيجاز وطرافة وإدهاش ودلالة وإيقاع سردي في هذا المشهد أو القصة القصيرة جدا على الأرجح .

الهوامش :

١ - أحمد عبد الرازق أبو العلا ، " القصة القصيرة جداً وإشكاليات الشكل القصصي المعاصر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص٢٧ ، ٢٦.

٢- قاسم مقداد ، قراءة في كتاب القصة القصيرة جدا لأحمد جاسم الحسين ، مجلة الموقف الأدبي ، ع٣٢٥ ، دمشق ، ص١٤٠.

٣ - قاسم مقداد ، المرجع نفسه ، ص١٤٤.

٤ . انظر ثلاث قصص مترجمة فى نهاية الكتاب ، ص

٥. سوزان لوهافر ، الاعتراف بالقصة القصيرة ؛ ترجمة محمد نجيب لفتة ، دار الشئون الثقافية العانة ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص١٩ ، ٢٠

أحب نورا أكره نورهان وتفعيل دور المروي له

إحدى عشرة قصة تضمها المجموعة الأولى : " أحب نورا أكره نورهان " للروائية عزة رشاد والتي صدر لها من قبل رواية(ذاكرة التيه) ومجموعتها هذه كتابها الثاني في مشوارها الأدبي ومع ذلك تجد نفسك أمام كاتبة متمكنة من تقنيات الكتابة السردية فلا تصدمك هنات التجارب الأولى أو طفولة البدايات التي ربما ترجع إلى قلة الخبرة وعدم وضوح الرؤية.

يبدو صوت عزة رشاد هادئا وحنونا عبر راو أنثوي في معظم القصص سواء أتخذ صيغة الراوي العليم أو المتكلم أو المخاطب . ولكنه أيضا راو مشارك في معظم القصص . في القصة الأولى "عينا أمي" تقوم المؤلفة بالسرد على لسان راو متكلم تمثله طفلة ولكن السرد في معظمه موجه إلى مروى عليه ممسرح وظاهر في النص هو شخصية الأب . وسنلاحظ أن شخصية الأب في هذه المجموعة تتكرر في أكثر من قصة حتى لتعد في رأيي إحدى الموتيفات المهمة في المجموعة . إن توجيه الخطاب من الراوي المتكلم إلى المروى عليه داخل النص أعطى حيوية للسرد من خلال استحضار صورة الأب . وهي صورة متحركة بالنسبة للراوي / الفتاة ، وثابتة بالنسبة للأم . فالراوي /الفتاة تتغير نظرته للأب عبر السرد من العطف والتقدير إلي النفور والكراهية لدرجة البصق على صورته ، على حين تظل الأم متعلقة أمل رجوع الأب / الزوج الذي هجرها . ربما لأنه كما قالت الجدة في بداية النص : يرى ابن أدم ما يريد (ص٨) و كما قال الراوي أيضا في صيغة سؤال في نهاية النص : لماذا لايري ابن أدم سوى ما يريد ؟

إذن في هذه القصة صوتان مختلفان تجاه المروى له (الأب) صوت الأم وصوت الابنة . وهو صوت الراوي المتكلم . وجمال هذه القصة يأتي من تعارض الصوتين .

وهذه القصة تسلمنا إلى الحديث عن تقنية تميزت بها عزه رشاد في هذه المجموعة وإن كان سبق لها أن استخدمتها في روايتها (ذاكرة التيه) ألا وهي توجيه السرد إلى شخصية ظاهرة داخل النص وهو ما

يعرف بالمروى عليه داخل النص السردي . استخدمت عزة هذه التقنية في قصص (عينا أمي - أحب نورا أكره نورهان _ أكثر من فم مشاكس _ تدريجيا دون أن نشعر) وفى هذه القصص الأربعة تجعل الشخصية الموجهة لها السرد "المروي عليه" الشخصية الرئيسة في السرد ، ففي القصة الأولي شخصية الأب هي السائدة في المشهد السردي وفي القصة الثانية شخصية "نورهان" تلك الفتاة ابنة السيدة صاحبت المنزل ، انها صورة للتسلط والقهر الذي تمارسه طبقة أعلى على طبقة أدنى ، وفي القصة الثالثة تبدو صورة الطبيب البيطري الأعزب المغرم بميت صهيل وعلاج الحيوانات . وقد أضافت المؤلفة هنا تقنية أخري أعتقد أنها كانت أيضا موفقة فيها وهى ظهور صوت المروي عليه . إذ يتحول إلى راو وفي هذه الحالة يكون المروي عليه الموجه له الخطاب في السرد منعدما وهو ما يسميه جيرالد برنس المروى عليه في درجة الصفر .

أما في القصة الرابعة فالمروى له أقل ظهورا وهو ليس محور القص كما في القصص السابقة . إنه هنا شخصية ثانوية يقوم بوظيفة محدودة لعلها هنا في المقام الأول المساهمة في تطوير الحبكة و إلقاء بعض الضوء على شخصية الراوي. فالزوج المقعد العائد من الحرب لم يعد يجيد شيا سوى الكذب في حين يفتقد القدرة على الفعل . .إذا كان توظيف المروى عليه وتفعيل دوره في القصص المشار إليها أنفا يعد ميزة فنية يرقى بمستوى السرد وينحو بالقصص نحو الكمال الفني فإنه في الواقع جاء ضروريا . وليس معنى هذا أن القصص الأخرى التي لم يفعّل فيها دور المروى له أقل في المستوى الفني . فالمؤلفة في القصص السبع الباقية تستخدم تقنية الراوي العليم كلي المعرفة في قصتين(الليل لما خلى _ عالم د. سلوى) والراوي بضمير الأنا المشارك في بقية القصص .

وتتميز قصة "عالم د. سلوى" بالمزاوجة بين استخدام الراوي العليم والراوي المتكلم فالقصة في الأصل تروي على لسان الراوي العليم ولكن معظم السرد يأتي على لسان سلوى الشخصية الرئيسة ليصير دور الراوي العليم محدودا ،ولكنه في ذات الوقت مهم ، ولا يجوز الاستغناء عنه ، إنه أشبه بدور الكورس في المسرحية اليونانية القديمة .

بقى أن أشير إلى بعض التيمات التي تكررت في هذه المجموعة سواء على مستوى الخطاب السردي أو المحتوي. فعلي مستوي الخطاب غالبا ما يتم السرد من خلال عين الأنثى طفلة أو شابة أو امرأة ناضجة كما في قصص (المرأة التي تبتسم في حلمي _ عين أمي_ أحب نوره أكره نورهان _ منتصف أغسطس

أما على مستوي المحتوى فلعل أبرز التيمات تيمة غياب الأب أو حضوره. فمعظم القصص تشير إلى هذا الأب الغائب المعلقة صورته فوق جدار أو القابع في ذاكرة الراوي أو إحدى الشخصيات وقد يكون حاضرا كفاعل داخل النص كما في قصتي: "عين أمي - رؤية" وغيرهما

وبعد فيمكن القول أن صوت عزة رشاد في هذه المجموعة عذب هادئ يقول ما يميزه علي مستوى التقنية السردية وعلي مستوى المضمون أيضا. ولذلك تستحق أن نهمس في أذنها منبهين إلى ارتفاع صوت المؤلف في بعض القصص وأنا لست ضد صوت المؤلف، فقد يكون ضروريا لتأكيد فكرة أو قيمة اجتماعية تخدم المحتوى السردي ، ولكن لست معه عندما يكون نشازا لا يتجانس وإيقاع السرد أو الشخصية.

في قصة " رؤية " على سبيل المثال التي تروى على لسان طفلة افترق والداها . لا أعتقد أن طفلة يمكن أن تختم سردها بالعبارة التالية : " ولن يكون لدى ما أحكيه لجدي عند عودتي مساء سواء حكاية قديمة عن العفاريت التي انتزعت الحب من قلبي رجل وامرأة وأحالتهما إلى تمثالين من الرخام " (ص ٤١) . فهذه لا شك عبارة المؤلفة .

أيضا في قصة العنوان " أحب نورا أكره نورهان " نجد هذه الجملة على لسان الخادمة وهى غير متعلمة : "لكن ثلج الصغار يذوب سريعا" (ص٤٦)

على أية حال أحيانا يكون صوت المؤلف _ من خلال تعليق قصير _ متعمدا ومطلوبا أيضا ومع ذلك في الغالب لا تتحمله القصة القصيرة .

حسين علي محمد وغنائية القصة القصيرة
قراءة في مجموعة (أحلام البنت الحلوة)

عرف الدكتور حسين علي محمد شاعراً وكاتباً مسرحياً وباحثاً متميزاً في الأدب العربي الحديث ، له دواوينه الشعرية العديدة ، وبحوثه المتنوعة في الشعر والمسرح والقصة ومختلف الفنون الأدبية ، فهل ندهش أن يكون كاتباً مبدعاً للقصة القصيرة ؟ أعتقد أنه لا مجال للدهشة ، ولا مجال للدهشة أيضا إذا كان لهذا الإبداع هذا المستوي الفني المتميز .

والمجموعة التي بين أيدينا تحت عنوان " أحلام البنت الحلوة " وهي في طبعتها الثانية ، تحتوي علي اثنتين وعشرين قصة قصيرة ، حيث أضاف الكاتب سبع قصص علي الطبعة الأولي . ومثل هذا الوضع يجعل الباحث يقسم المجموعة إلي قسمين قديم ظهر في الطبعة الأولي وهو تقسيم معزي حيث يمثل هذا القسم معظم القصص القديمة للكاتب وقسم جديد يمثل القصص السبعة المضافة في الطبعة الثانية ولكن بعد استقراء قصص المجموعة كلها وملاحظة تواريخ نشر القصص التي حرص الكاتب علي ذكرها وحسنا قد فعل ، أقول بعد الاستقراء وجدت ثمة تقسيم آخر وهو أن هناك قصص كتبت خلال فترة الستينات والسبعينات والكاتب لم يتجاوز أرض مصر وهذا يمثل القسم الأول ، وهو في ذات الوقت يمثل تجارب الكاتب الأولي في القصة القصيرة ، ثرثرة في المدرج – يا عيني علي العاشقين – الزواج في العربة الثالثة – الطريق الطويل – انتظار – يا فرحة ما تمت – الأتوبيس والركوب الملاكي – حفل عيد الميلاد – أحلام البنت الحلوة .

أما القسم الثاني فيمثل ما كتبه الكاتب خارج مصر أو فترة اغترابه عنها وهي باقي قصص المجموعة وإن كنت أميل إلي أن هناك بعض القصص كان يمكن أن تنتمي إلي القسم الأول لولا أن الكاتب أعاد صياغتها من جديد ، ولكن يعوزني الدليل.

والسؤال هل يعني هذا التقسيم والتفريق بين القسمين شيئاً ، نعم لقد حرص الكاتب أن يضع بين أيدينا جميع ما كتبه في القصة وقد

ذكر أنه كتب ٢٥ قصة وإذا كان بين أيدينا ٢٢ قصة فمعني ذلك أنه استبعد ثلاث قصص ، إلي جانب أنه كما قال في المقدمة أعاد صياغة حوار بعض القصص من العامية إلي الفصحي ، أي أن يد النقد والتعديل والتحوير قد عملت في هذه الأعمال ، وطالما أن الأمر كذلك فاعتقد أن هذا التقسيم مقبول ومشروع خاصة أن القصص كتبت علي مدى فترة زمنية كبيرة تتجاوز الثلاثين عاماً ، ومن المؤكد أن وعي الكاتب ومهارته القصصية قد تطورت خلال هذه المدة .

هناك اختلاف واضح بين قصص القسم الأول ولنسميها قصص البدايات ، وقصص القسم الثاني التي تمثل مرحلة النضوج الفني لدي كاتبنا .

في القسم الأول يبدو صوت الكاتب عامياً والموضوع الاجتماعي في المقدمة والحس الشعري محدوداً ، علي حين في القسم الثاني يخفت صوت الكاتب ويترك الحرية للراوي في التعبير وتظهر بوضوح عناصر الشعرية (الغنائية) في القصص، ولكنها الغنائية التي تجعل من القصة القصيرة قصة قصيرة متكاملة — وليست قصيدة غنائية — علي المستوي الفنى ، علي أن هذه الغنائية تُعدّ السمة البارزة في معظم قصص المجموعة بقسميها .

إن اقتراب القصة منذ نشأتها وحتى الآن من الشعر أمر لا خلاف عليه [1] فقد أصبح من الشائع أن نقرأ مثل هذه العبارات :

" القصة القصيرة مستقلة ومتنوعة القصيدة الغنائية " بر اندر. ماثيو ١٩٠١ .

" القصة القصيرة شكل متخصص وفني جداً أقرب إلي الشعر " نادين جورديمر ١٩٦٨ ..

" اتفق معظم كتاب القصة القصيرة المحدثين علي أن وسيلتهم أقرب إلي الشعر منها إلي الرواية " توماس كولاسون ١٩٦٤ [2] .

وهذا التشابه بين القصة القصيدة والقصيدة الغنائية لا يمنع من وجود نوع من القصة لا يقف عند مجرد التشابه ولكن يأخذ من تقنيات وخصائص القصيدة الغنائية ، ما يجعله متميزاً في القص ويمكن أن يطلق عليه القصة القصيرة الغنائية أو الشعرية ، وهو مصطلح قريب جداً من مصطلح الرواية الغنائية المشهور عند رالف فريدمان .

وقد لفت غنائية القصة القصيرة في الأدب المصري الحديث كثيراً من النقاد كصلاح فضل ونبيل سليمان وإدوارد الخراط وخيرى دومة وكاتب هذا المقال في دراساتهم النقدية ، غير أن خيري دومة كان أكثر النقاد توضيحاً لهذا المصطلح من الناحية النظرية ، ولذلك يحسن أن نأتي برأيه هنا :

" حين نتحدث عن غنائية القصة القصيرة ، أو غنائية الرواية ، فنحن لا نتحدث عن الشعر الغنائي بما فيه من خطاب مباشر من المتكلم إلي القارئ ، أو بما فيه من موسيقي شعرية ووزن وقافيه مثلاً ، بل نتحدث عن سمات من قبيل : أن للشاعر (الراوي – مؤدي الكلام) فيها حضوراً طاغياً ، وتأتينا الأشياء عبر مصفاته الخاصة وعبر علاقة التأمل الجمالي التي تربطه بالعالم ، إنه لا ينقل لنا الأشياء في وجوده الخارجي الموضوعي ، بل يلونها بعاطفته حتى تتحول تماماً وتدخل في سياق بنية مجازية ، وهكذا ينظر إلي الغنائية علي أنها إشراق للذات ولحظة اكتشاف .

إنها لا تطمح إلي تمثيل الحياة الإنسانية ، بل تعمل علي تكثيف رؤية الشاعر لها من خلال أدوات خاصة مثل الإيقاع والمجاز .

إن العلاقة بين المشاهد الغنائية (أو الصور) ليست علاقة سببية بل علاقة كيفية، ولهذا فالبنية الغنائية الأساسية بنية مكانية ، أي أن " القارئ " يدخل إلي الغنائية بالطريقة نفسها التي ينظر فيها مشاهد إلي صورة ، إذ يري تفاصيل مركبة متجاورة ، ويتلقاها ككل .

إن الغنائية مع هيمنة تيار الوعي أصبحت جزءاً من القص ، حيث يمتزج صوت الراوي (الشاعر) بصوت شخصياته ، ويتداخلان علي نحو يؤدي إلي صعوبة الفصل بينهما " (٣) .

علي أننا نؤكد بعد ذلك أن غنائية القصة القصيرة لا تمنع وجود العناصر الدرامية والملحمية في القصة ، وسنلاحظ عند حسين علي محمد في قصص القسم الأول ظهور الصيغة الدرامية بشكل لافت للنظر ، ولعل هذا هو ما دعا الدكتور خليل أبو ذياب أن يصف قصص المجموعة بأنها " كلها كانت قصص حدث أو أحداث وليست قصص شخصية أو شخصيات " (٤) .

وعلي الرغم أن مثل هذا الرأي يحتاج إلي مراجعة لأنه لا يوجد حدث

بدون شخصية والذي نريد أن نؤكده هنا ، كما سيتبين من تحليلنا لقصص المجموعة أن الصيغة الغنائية ، ستشمل المجموعة كلها ، غير أنها ستزداد بروزاً وظهوراً في قصص القسم الثاني ، أي القصص المكتوبة حديثاً .

في قصة " ثرثرة في المدرج " وهي من قصص البدايات نلحظ التوتر الدامي القائم على الحوار بين أحمد وسميرة ، إلا أن الكاتب ينهي الحوار والقصة فجأة ، ويختم القصة بتعليق من الراوي يجعلنا نفتقد التعاطف مع أحمد " لا يدري إن كانت سميرة قد غضبت حين قال لها إنه لا يفكر الآن إلا في مرض أمه ، وحصوله على الليسانس ، ولكنه متأكد أنها لم تشرب الليمون ، وأن عصفوراً أحمر على إيشاربها كان يحاول الطيران ولكن الدماء كانت تسيل من جناحه المهى "[٥].

إنه صوت ينتمي إلى المؤلف أكثر ما ينتمي إلى الراوي ، ولو كانت النهاية على لسان إحدى الشخصيتين في القصة سميرة وأحمد لبرز فيها الصوت الغنائي ، المتمثل في هذا الحزن الشفيف الذي يغلف جو القصة .

في قصة " أحلام البنت الحلوة " على الرغم من بساطة اللغة والأحداث فإننا نجد الراوي مهيمنا على الأحداث ، فتخرج الجمل الحوارية من بين شفتيه ، وليس من بين شفتي شخصيات القصة ، ولعل ختام القصة جاء موفقاً ، وعلة التوفيق في رأيي هيمنة الراوي " وجاء صوت مغاوري النقاش رقيقاً ، حالماً ، كأنه كان يعلم ما تفكر فيه وتستجيب لما يدور في خلدها :

- ما هذه الحلاوة يا سنية ! والله كبرت وبقيت عروسة وكاد قلبها يسقط من صدرها وهي تقترب منه وتسمعه يردف في صوت دافئ مملوء بالحب .

- تتزوجيني يا بنت ؟ "[٦] .

وفي قصة " يا عيني على العاشقين " يسيطر الراوي العليم على الأحداث مع ملاحظة أنها تسير في هدوء ولا نجد فيها هذا التوتر الشديد والأزمة الحادة ، ولعل هذا سر غنائيتها ، وإن أضاف الكاتب شيئاً آخر هو تطعيم القصة بلغة شعرية ، وإن كنت أرى اللغة الشعرية هنا جاءت بمثابة الحلية البديعة، يتضح لنا ذلك إذا قرأنا الفقرة التالية :

- قريب يا صفاء .. بعد سنتين أو ثلاثة .. نتزوج ونعيش في تبات ونبات ويكون لنا صبيان وبنات ، كما تقول حكاية الشاطر حسن .
غضبت صفاء ، وحينما تغضب صفاء فإن الشموس تهجر مداراتها والعصافير تغادر أعشاشها ، والبيوت تسقط على أرؤس ساكنيها ، قالت

- أنت تخدعني ولا تحبني " (٧) .

ونكتفي بهذه القصص الثلاثة من القسم الأول حيث نلاحظ غلبة الموضوع الاجتماعي ففي القصة الأولى نجد خلفية الأحداث الفروق الطبقية التي تقضي على الحب وفى القصة الثانية نجد القهر المثل في سنية وأمها وزوج أمها وفى القصة الثالثة نجد موضوع زواج الطلاب أثناء الدراسة وهو موضوع كان شائعاً في ذلك الوقت الذي كتبت فيه القصة ، ولو سرنا مع بقية القصص في هذا القسم سنجد بروز هذه الموضوعات الاجتماعية وقد ارتبط هذا الاهتمام بالحدث مما أفسح المجال للصبغة الدرامية على حساب الصبغة الغنائية ، نلاحظ ذلك بشكل واضح في قصص (الزواج في عربة الدرجة الثالثة - يا فرحة ما تمت - الأتوبيس والركوبة الملاكي) .

أما إذا انتقلنا إلى القسم الثاني حيث مرحلة النضج لدى كاتبنا فإن الصبغة الغنائية كما أشرنا من قبل تبرز فيها بوضوح والذي أود أن أوضحه هنا هو أن بروز الصبغة الغنائية في القصة القصيرة ليس حكم قيمة في حد ذاته ، المهم كيفية الاستفادة من هذه الغنائية ، بحسن توظيفها في القص بحيث لا تخل ببناء القصة القصيرة أو تقف عقبة في فهمنا لم .

وسيكون من المفيد أن نقف عند بعض القصص لأنه سيكون من الإطالة والتكرار معاً الوقوف عند جميع القصص .

أول هذه القصص قصة " المسافر " ولعل الكاتب أحسن الاختيار أن جعلها في بداية المجموعة ، حيث يتجلى فيها ميل الكاتب إلى استخدام تقنيات الشعر في القصة ، مما يجعلها نموذجاً لشعرية القصة ، وأول هذه التقنيات الاعتماد على رؤية سرد ذاتية ، فليس أمامنا سوى ذات الشخصية في اجترارها لأحداث حياتها قبل السفر وأثناء السفر أيضا ، كما أن الاعتماد على هذا النوع من الرؤية يضيق من رقعة الحكي ،

ومن ثم انحصرت الأحداث كلها حول شخصية البطل الذي يختلط بشخصية الراوي ويطغى عليه أحياناً ، وكأن القصة قد رويت علي لسان المتكلم .

تقنية أخري استخدمها الكاتب في هذه القصة – أكدت شعرية القص – هي تقنية التكرار ، فنجده يكرر الجمل الثلاث التالية مرة في الصفحة الثالثة ، ومرة في نهاية القصة :

- باق ١٢٠ يوماً ، وأعود إلي مصر في إجازة رمضان .
- باق ثلاث جمع نصليها ونعود في إجازة عيد الأضحى .
- باق أسبوعان في الامتحانات ونعود إلي مصر الحبية " .

وليس للتكرار هنا وظيفة إيقاعية تعزز غنائية القصة ، ولكن وظيفته هنا تأكد نغمة القصة ومغزاها معاً ، وهما ذلك الحزن الشفيف والإحساس بالغربة الذي يلازم المسافر ويوجعه أيضاً . قد نلمح في القصة أصداء للسيرة الذاتية للكاتب وهذا يحفزنا إلي المقارنة بين أحداث القصة وحياة الكاتب ، وهذا من شأنه أن يجعل هناك مسافة بين القارئ وأحداث القصة .

وفى (حكاية هنادي) يتضافر صوتان سرديان ، الأول حوار الراوي مع السائق ومع هنادي نفسها ويأخذ الزمن الآتي ، والثاني صوت الراوي الداخلي المتمثل في ذكرياته مع هنادي قبل زواجها من عبد الفتاح بك ، وبعد زواجها أيضا ، ويأخذ الزمن الماضي قبل سفر الراوي .

الحدث الرئيسي في القصة بسيط جداً ، يعود الراوي من الرياض فيعرف من السائق بزفاف هنادي ، فيذهب في صباح اليوم التالي لزيارة هنادي وأثناء حديثه المباشر معها يسمع لغطا يشير إلي وفاة أمه المريضة التي جاء أصلا من الرياض ليراها . والسؤال الآن ما الذي يجعلنا نصف هذه القصة بأنها شعرية ؟

إن غنائية القصة تنبع هنا من تركيز الكاتب علي وعي الراوي وليس علي الحدث وقد اتخذ الكاتب . لوعي الكاتب . لونا مختلفاً في الطباعة ليميزه عن الأحداث الخارجية ، ومن ناحية أخري نجد هذا التوافق بين الأحداث الخارجية والأحداث الداخلية ، فيأتي صوت الأم في ختام القصة مع اليأس من استمرار العلاقة مع هنادي أو بالضبط مع

فقدها

" كانت آخر أضواء الصباح تنسحب من الغرفة وكنت أمسح دمعة كبيرة من العين :

- ذلك كان زمان اللعب ، والدروس ، والسنطة العجوز يا هنادي ذهب وأخلي مكانه للحزن والبعاد .

توقف الكلام بيننا ، فقد سمعت اللغط في بيتنا المجاور ، وصراخ شقيقاتي اللائى جئن من القاهرة يبكين أمي التي لن أراها مرة ثانية (٨)

وفى قصة " مهاتفة صباحية " يجتر الراوي ذكرياته مع رباب بمجرد أن يسمع صوتها في التليفون ، ليس في القصة سوي حدث خارجي بسيط هو مهاتفة رباب ولقائها بالراوي في الجريدة ، ثم توديع الأخير لها بعد أن قدم ألف جنيه سلفة ، وكما لاحظنا في قصتي (المسافر - حكاية هنادي) يختلط الحدث الآني بأحداث الماضي عبر رؤية ذاتية للسرد ، عضدها هنا استخدام أسلوب السرد الذاتي المتمثل في الاستعانة بضمير المتكلم . غير أن ما يميز هذه القصة - ويزيد من شعريتها في ذات الوقت - توظيف الكاتب للغة الشعرية ذات الإيقاع والمجاز ، حتى لنكاد نقرأ شعراً خالصاً ، وهو شعر لا يأتي هنا لمجرد الحلية ولكنه يأتي نتيجة لتوفر عاطفة مركزية صادقة تتمثل في ذلك الحنين إلي الماضي والإحساس بالغربة ،

يقول الراوي بعد أن ودع رباب :

" أيتها الفراشة الخضراء بين جفنيك ترقد عذاباتي ، وتبحث آهاتي المتعبة عن قلب حان لا يسلقني بلسان كالمبرد

أين مني سحابة الوعد التي تمطرني بالحنان والعطف ؟

وأنت يا فاترة وردة قصية قصية .

كم أود خلع ذاك القميص الثقيل ، فالجو خانق . وأنت من تتكملين بالعقل الذي يؤطر بستانك ويبعد الصهيل عن مفازات السكوت ! " (٩) .

واستخدام هذه اللغة الشعرية نجده أيضا في قصص (ثلاثة أصوات - الحارس - التجربة) موظفة توظيفاً فنياً ، وسيكون من الإطالة الوقوف عندها جميعاً .

لعلنا بعد هذا التطواف في مجموعة " أحلام البنت الحلوة " نؤكد

في ختام هذه القراءة أن ما يميز قصص حسين علي محمد هو توفر قدر كبير من الشعرية ، وقد تمثلت هذه الشعرية في العناصر التالية :

١ - اعتماد رؤية سرد ذاتية سواء استخدام الكاتب ضمير المتكلم أم ضمير الغائب .

٢ - التركيز علي الوعي المتزايد وليس الحدث المتكامل .

٣ - درجة عالية من الإيحائية والشدة العاطفية .

٤ - توفر لغة تعتمد علي الإيقاع والمجاز .

٥ - ضيق رقعة الحكاية .

٦ - اعتماد أسلوب تيار الوعي .

وبعد فلا يسعني إلا أن أقول مع " اليزابيث بودين " " يجب أن تتمتع جميع القصص الجيدة بعاطفة مركزية قائمة تكون أساسية وصارمة ، ويجب أن تتمتع أيضا بالدفق الداخلي للقصيدة الغنائية [١٠] وهذا ما وجدته بحق في قصص كاتبنا المبدع الدكتور حسين علي محمد .

هوامش :

١ - محمد عبد الحليم غنيم : الفن القصصي عند فاروق خورشيد ، رسالة دكتوراه مخطوطة ، جامعة المنصورة ، ٢٠٠١ ، ص ٢٢ .

٢ - سوزان لوهافر : الاعتراف بالقصة القصيرة ، ترجمة محمد نجيب لفتة ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص ٢٦ ، ٢٧ .

٣ - خيري دومة : تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠ – ١٩٩٠ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص ٧٠ ، ٧١ .

٤ - انظر ، مقالة الدكتور خليل أبو ذياب عن المجموعة في القسم الثاني من كتاب قصص قصيرة ، العدد الأول ، يوليو ، ٢٠٠١ ، ص ١٦٦ .

٥ - حسين علي محمد وآخرون : قصص قصيرة ، كتاب دوري ، السنة الأولي العدد الأول – يوليو ٢٠٠١ ، ص ١٧ .

٦ - حسين علي محمد وآخرون ، المرجع نفسه ، ص ٢٣ .

٧ - حسين علي محمد وآخرون ، المرجع نفسه ، ص ٣٢ .

٨ - حسين علي محمد وآخرون ، المرجع نفسه ، ص ٥٨ ، ٥٩ .

٩ - حسين علي محمد وآخرون ، المرجع نفسه ، ص ٩٦ .

١٠ - نقلاً عن سوزان لوهافر ، الاعتراف بالقصة القصيرة ، مرجع سابق ، ص ٣٩ .

وقائع تجريد الخيول
بين الرمز والحكاية الرمزية

هذه هي المجموعة الثالثة من القصص القصير للكاتب الروائي القاص أحمد محمد عبده الذي فازت روايته منذ شهور قليلة فى مسابقة أخبار اليوم ،أقصد رواية "ثعلب فى الدفرسوار" وهي تحت الطبع ضمن مطبوعات اتحاد الكتاب ، ولعلي أنوه أيضا أن هناك مجموعة رابعة للمؤلف بعنوان "كلاب الصين" صدرت عن هيئة الكتاب هذا العام أو بالأحرى على وشك الصدور .

باختصار أحمد محمد عبده كاتب دءوب ، دءوب على الإبداع والنشر والتواجد ، إنه صوت سردي يعيش فى الشرقية بيد أنه يحاول التواجد فى كل مكان على أرض الوطن مصر والعالم العربي عبر شبكة الإنترنت أيضا .

لماذا كل هذه المقدمة ؟ الحقيقة أردت أن أقول فى صدق بضمير القاضى الناقد إن الإبداع الحقيقي لا يقاس بالكم ، وإنما بالكيف ، والمجموعة التي بين يدي " وقائع تجريد الخيول " تقع فى ستين صفحة من القطع الصغير ، تضم بين دفتيها إحدى عشرة قصة أو قل نصا قصيرا ، فالنصوص جميعها قصير لا يتجاوز عدد صفحات الواحد منها خمس صفحات .

وقد لفت نظري أول ما لفت عنوان المجموعة " وقائع تجريد الخيول " فالعنوان أولا يأخذ صورة عسكرية أو حربية وهذا ليس بغريب بل متوقع ه كاتب تميل معظم نصوصه للحديث عن الحرب أو آثارها بداية من "نقش فى عيون موسى" إلى هذه المجموعة ، وثانيا وهذا هو المدهش إنه لا توجد قصة داخل الكتاب بهذا العنوان ، إذن فعنوان الكتاب هنا لا يمثل نصا محددا ، ولكنه يمثل جميع النصوص ، فهل يمكننا أن نبحث عن مفردات هذا العنوان داخل النصوص الإحدى عشرة ؟ أعتقد إن السؤال مشروع ، ويا حبذا أن تكون إجابته بنعم ؟

<u>حول العنوان</u> : " وقائع تجريد الخيول

فى لسان العرب لابن منظور :

الأجرد من الخيل والدواب كلها القصير الشعر حتى يقال إنه لأجرد القوائم ، وفرس أجرد قصير الشعر ، وقد جرد وانجرد وكذلك غيره

من الدواب وذلك من علامات العنف والكرم . وقيل الأجرد الذي رق شعره وقصر وهو مدح .

وتجرد من الثوب وانجرد تعرى .. والتجريد التعرية من الثياب وتجريد السيف انتصاؤه وتجرد الحمار تقدم الأتان فخرج عنها ، وتجرد الفرس وانجرد : تقدم الحلبة فخرج منها ولذلك قيل : نضا الفرس الخيل إذا تقدمها ، كأنه ألقاها عن نفسه كما ينضو الإنسان ثوبه عنه والأجرد الذي يسبق الخيل ويتجرد عنها لسرعته .

وتجرد للأمر جد فيه . وكذلك تجرد فى سيره وانجرد ولذلك قالوا شمر فى سيره وإذا أجد فى القيام بأمر قيل : تجرد لأمر كذا وتجرد للعبادة . ص ٢٣٨ (٠حرف الجيم)فمن خلال البحث فى مادة جرد والمجرد وتجريد على وجه الخصوص ، فإن العنوان يقصد به إعداد الخيل للقتال ، وليس تجريدها بمعنى تعريتها أو إخراجها من الحلبة .

ولعل الإهداء : (إليهم ..

حتى لا يبكوا كالنساء

على وطن لم يحافظوا عليه كالرجال) ص٣ . يؤكد المعنى السابق فلابد من تجريد الخيل ، بمعنى إعدادها وتجهيزها للدفاع عن الوطن حتى لا يضيع ونبكي عليه مثلما بكى آخر ملوك بنى الأحمر عام ٨٩٨ هـ / ١٤٩٢ م ، فعندما هاجم فرديناد وإيزابيلا بنى الأحمر فسقطت غرناطة آخر معقل للفاتحين وسلم أبو عبد الله آخر ملوكها ، مفاتيح الحمراء إلى الغالبين يروي أن أبا عبد الله قد أعطي ضيعة يقيم فيها ، فخرج وأهله من قصر الحمراء حزينا منخلع القلب ، ومشى مطرقا إلى منفاه ، حتى إذا انعطف به الطريق وكادت الحمراء تتوارى عنه أرسل إليها النظرة الأخيرة وهطلت عيناه بالدموع ، فقالت له أمه عائشة :

ابك مثل النساء ملكا مضاعا　　　لم تحافظ عليه مثل الرجال

ولا يزال هذا الموضوع إلى اليوم يسمى زفرة العربي .

فالعنوان مع الإهداء يتكامل ومضمون القصص التى مسرحها العراق ، فالمؤلف يبكي معنا العراق ، كما بكينا سابقا الأندلس .

ولذلك لن ندهش إذا كانت هناك أكثر من قصة مسرح أحداثها العراق مثل (حفر فى الباطن . جنرال أهل البيت . النبي) والحقيقة أن الكاتب أحمد عبده لا يحذرنا أو يجعلنا نبكي على ضياع العراق فحسب ، بل يحذرنا فى الواقع من ضياع الوطن كله ، ولعل الرسالة

القوية فى هذا الشأن تتجلى فى قصته الأولى التى افتتح بها الكتاب "خريطة للحزن والرياح" فالوطن الحزين ستذروه الرياح بعد كل هذه الآلام .

والحقيقة أن هذه القصة مع آخر قصص المجموعة "رقصة تنفيض الوجع" تعدان درتي هذه المجموعة ، وتستحقان الوقوف عندهما طويلا ، ولو لم يكتب أحمد عبده شيئا غيرهما فى الكتاب لكفاه ذلك .

والحقيقة أن معظم القصص لا ترقى إلى مستوى هذين العملين ، وإن لم تعدم قصصا جيدة مثل "الخروج من التيه" و "حفر الباطن" ، لكن بصوره عامة يجمع بين هذه القصص جميعا توظيف الرمز ، وهو توظيف متنوع ومتعدد يأخذ مستويات متعددة بيد أن الغالب عليه التوظيف الحكائي ، أقصد توظيف الحكاية الرمزية فالقصة تتحول فى معظم الأحيان إلى حكاية رمزية تنتهي بتفسير الرموز من خلال المقارنة بين النص والواقع .

فى القصة الأولى "خريطة للحزن والرياح" على الرغم من دقة الوصف والإغراق فى ذكر التفاصيل واستخدام العناوين الجانبية : جغرافيا وطبوغرافيا ن وتقسيم النص إلى فقرتين وهى كلها حيل تقنية تؤكد براعة الكاتب ووعيه الشديد بصنعة القص ، إلا أنني فى النهاية أمام حكاية رمزية مغلقة الدلالة وإن تعددت ، فالمدرس يشرح للتلاميذ فى درس الجغرافيا مواقع البلاد العربية على الخريطة من خلال جلد حيوان ، يتضح أنه خيل ، يتحول هذا الجلد إلى قطع صغيرة تذروها الرياح فتتحول إلى زينة معلقة فى الشوارع فى ليالي رمضان .

"وفى شارع كان الريح العاصف يطرح القصاقيص
لأول مرة يرفع الناس أعينهم فيجدون أن زينة العيال المعلقة فى الشوارع ابتهاجا بأيام وليالي رمضان وقد صنعوها من جلد فيل " ص٩ .

ويحسب للكاتب فى هذه القصة استخدام لغة تتناسب وهذا البناء الرمزي تعتمد على الإيحاء والتصوير وقصر التراكيب .

والقصة الثانية "الله لا يصنع التماثيل" يلجأ فيها المؤلف إلى الترميز أيضا مع شيء من الفنتازيا التي تحيل فى النهاية إلى الواقع السياسي ، فنحن فى المقطع الأول من القصة أمام حوار بين شخصيات ثلاثة الحاكم الإله ومسرور منفذ أحكامه وصاحب الرأي الذي يقتل لمجرد إبداء رأي مخالف لجلالة الحاكم والحوار فى معظمه والقصة بالطبع

تدور حول "صنع التماثيل" فالحاكم يريد أن يصنع تمثاله بنفسه ، إن التمثال هنا يأخذ بعدا رمزيا حيث يمثل السلطة والقهر ، ولكن الكاتب لا يكتفي بذلك فيصر على ربط الرمز بالواقع وإحالته على شخصيات معاصرة ، فهذا الإله الحاكم هو صدام حسين ، الذي زرع تماثيله فى كل مكان من الوطن ، وفى النهاية جاء حاكم مثله وأمر بتكسير تمثاله .

ولما نظر إلى الشبيه الملطخ ببقع من تجمعات الذباب والهاموش ورأي العقارب والصراصير تمرح على أكتافه .. جلس قبالته .. أمسك برأسه بين كتفيه ثم أمر بإحضار حبل متين ، وأمر بربط التمثال من رقبته !!

"راحت الجماهير تروض الشد

جذب فارتخاء ، ثم جذب فارتخاء والمارد يهتز

إلى الأمام / إلى الخلف

أمام / خلف .. أمام / خلف

والمارد يهتز ...

كان أنه نخلة يطوحها ريح عاصف ، الريح تشتد ، تهيج طقطقت الركبتان ، فانحنى شيئا فشيئا .. ركع " ص١٦

وفى القصة الثالثة " الخروج من التيه" يعتمد أحمد عبده إلى جانب الترميز تقنية المروي له ، فالخطاب موجه إلى الشخصية الرئيسية عبر ضمير المخاطب ، وكأنه ينبه إلى المأساة التي يعيشها ، أما المخاطب هنا / المروي له فهو ذلك العربي صاحب العقال ، والعقال رمز الكرامة يلتف حول سبابة "جوى ماخور" اليهودي داخل البار ، فالرمز فى القصة واضح جدا ، فالعربي لعبة في يد اليهودي ولما كان المكان نيوجرسي فالعرب جميعا لعبة فى يد أمريكا .

ولعل براعة الكاتب تتجلى هنا أيضا فى توظيف المفارقة فى العنوان ، فالعنوان " الخروج من التيه" وهو فى الواقع دخول فى التيه ، يؤكد ذلك ختام القصة :

"التقط الصبي الورقة من بين إصبعيك قرأها ، ثم اقتادك ودخل بك شارعا جانبيا ، وكما هو موصوف ، أدخلك ملهى مكتوب على واجهته " الأخوان شيمون" ص ٢٠ .

القصة الرابعة " حفر فى الباطن" مثل القصة السابقة تعتمد تقنية المروي له ، بيد أنها تخلو من الرمز ولعلها القصة الوحيدة داخل

المجموعة التي تنحو هذا المنحى . الراوي هنا تلك الجندية الأمريكية "ريبورا" فى سجن أبو غريب ، تأمر الجندي العراقي بخلع ملابسه وإطفاء السجائر فى جسده .وهذا مجرد وصف للحدث ، لكن المؤلف جعل هذا الوصف حدثا متماسكا وسردا فنيا مؤثر عندما استخدم تقنية المروي له ، فالنص لا يعري نفسية المروي له بقدر ما يعري شخصية الراوي ، (تلك الأمريكية) .

القصة الخامسة "تداعيات" نجد الراوي العليم يروي بدهشة ظاهرة مطلب شخص خارج حديثا من السجن مضاجعة زوجته قبل تنظيف نفسه أولا .

" لماذا طلبها وفور خروجه من السجن مباشرة ، مع انه وصل إلى بيته وهو يكاد يحبو على يديه ورجليه ؟

وجسدها بالتحديد ؟ ص٢٦ .

وفى المقطع الثاني من القصة نجد عبر لغة مكثفة الانتقام الجسدي للبطل من المرأة ، وكأنه يجعل فى الجنس خلاصا لعذابه الذي ذاقه فى السجن ، والنتيجة فى المقطع الثالث نزول الوليد حسنا فى البداية ولكنه يتحول إلى العكس مع مرور الأسابيع .والسؤال الآن أية تداعيات تلك ؟ الحقيقة أن النص غامض ولا يقول شيئا .

"وجنرال أهل البيت" يأخذنا المؤلف على أرض العراق حيث نجد شخصية مهووسة تقوم بدور جنرال حرب فى أحد مقامات الأئمة ، حيث يقف يحيي التحية العسكرية للقادمين ويتحدث كأنه قائد عسكري ، وعندما يأتي أحد القادة الحقيقيين ويوقفه ويوجه له الإهانة ، يسخر منه أو يدعي الجنون

" - ما الذي تفعله فى نفسك هنا

كيف تصنع من نفسك جنرال هكذا ؟

- أنت جنرال مزور منتحل . أهبل .

- انتباه . قف قدامي انتباه

فأنا الذي انتصرت فى حرب ٤٨ .

فأحاطوا به ليمسكوه فأخذ الرجل أوضاعا للدفاع عن نفسه كان يهوش على وجوههم بأظافره الطويلة المتسخة

- يدخل مصحة المجانين

- انتباه . قف قدامي انتباه

- فأنا الذي انصرت فى ٦٧
- اقبضوا على هذا المعتوه وأدخلوه مستشفى المجانين " ص٣٤ .
وبعد ذلك يأتي ختام غامض لا أفهم منه شيئا .
"من ناحية لأنهم رجال
ومن ناحية أخرى لأن قلوبهم مهما يكن أقوى من قلوب النساء " ص ٣٤.

وفى القصة السابعة "من يفك شفرة بن يعقوب" يقدم لنا المؤلف أمثولة حكائية رمزية فأم يعقوب محاصرة بابنها داخل الكنيسة ، يدخل عليها الجندي اليهودي يحاول ضرب الطفل الرضيع ، ولكن الطفل يقاوم عبر ألفاظ : آه - واع - فاء - بقاء - هاء - ماء .

فالرمز واضح هنا فيعقوب هو المقاومة التي لا يستطيع العدو أن يقضي عليها .

فى القصة الثامنة "ماذا يريد زربعة ؟ " وزربعة كما يهمش لنا المؤلف فى نهاية القصة رئيس الجن ، وجاء الاسم من كلمة زربعة وسؤالي أنا ماذا يريد المؤلف من هذه القصة ؟ إن المؤلف يدخلنا فى منطقة خطرة هي صراع الأديان وكيف أن الإسلام يحارب من قبل الأديان الأخرى ، وهو كلام لا يناقش فى قصة قصيرة إذا جاز أن يقال عنها قصة .

ومثل القصة السابقة تأتي قصتا " الصحوة" و " النبي"تجد التراث الشعبي فى الأولى والتراث الديني فى الثانية ، ولأن الرمز فيهما لا يحيل إلى الواقع – فضلا عن أنه جاء غامضا - فإنه يفقد مبرر وجوده هنا ، ولذلك أرى أن هاتين القصتين من أضعف قصص المجموعة وكان أولى بالكاتب ألا يضمهما لكتابه ، وعلى العكس من ذلك تأتي القصة الأخيرة "رقصة تنفيض الوجع " كما أشرت فى بداية المقال .

"رقصة تنفيض الوجع " هذه قصة ماكرة لكاتب ماكر ، يبدو لك فى البداية أنه ساذج ، والحقيقة إنها ليست سذاجة بل ادعاء للسذاجة فى هذه القصة تتجلى براعة الكاتب فى قدرته على الإمساك بالسرد عبر وسائل تقنية عالية فى لغة بسيطة مكثفة .فنجده يستخدم الضمير الثاني/ المخاطب موجها الخطاب إلى العروسة الدكتورة فى قاعة ألف ليلة وليلة وهي تمتعض من أفعال أختها الشقيقة ، ثم يتحول السرد إلى ضمير الراوي العليم بسهولة لا نشعر بها .

"فمن يوم أن سقطت بطتهم الوحيدة فى البئر وسقط فى إثرها سرب من صغارها الخضر من ساعتها وهي لا تكف عن ترديد :

شر شير شير شير
بطتنا وقعت فى البير " ص ٥٦ .
وسيأخذ المؤلف هذا الموتيف ليوظفه بشكل راق يدفع الأحداث إلى الأمام من ناحية ويسهم فى بناء النص السردي من ناحية أخرى .
فهذا الموتيف " شر شير شير شير
بطتنا وقعت فى البير " سيتكرر ثلاث مرات ، ليؤكد المغزى أو الفكرة المركزية للقصة ، وهي فكرة مرتبطة بلحظة التنوير فى الواقع ، لأننا سندرك فى النهاية أن البطة التي وقعت فى البير هى تلك الدكتورة التي تزوجت هذا الخليجي العجوز المريض .. إن القصة لا أبالغ إذا قلت أن بعدها الرمزي يجعلها تتجاوز المعاني القريبة إلى معاني بعيدة ، ففى قاعة الف ليلة وليلة ، تدور بهيجة الفلاحة الساذجة على الصور المرسومة فى القاعة "فلاحة من بحري" و "بورتريه شهرزاد" إن رقصة بهيجة وأفعال بهيجة كلها لا تنفض وجعنا بقدر ما تحركه فينا ، فسقوط الدكتورة هو سقوط للمثقف وسقوط لدور مصر الذي كنا نبحث عنه فى المؤتمر السابق لأدباء مصر فى سوهاج العام الماضي

آثرت أن قراءتي بآخر قصة ربما لأنني أراها أكثر قصص المجموعة اتساقا مع عنوان المجموعة ، فهذه الرقصة تجعلنا فى الواقع ننتفض لكي نعد خيولنا للقتال والنضال والكفاح من اجل استرداد الكرامة .
وما أقوله هنا يؤكد المؤلف فى الإهداء ، حيث يقول :
"إليهم ..
حتى لا يبكوا كالنساء
على وطن لم يحافظوا عليه كالرجال "
إنها نصيحة الأم الواعية الأمينة لابنها أبى عبد الله الأحمر فى الأندلس وهى أيضا نصيحة بهيجة للدكتورة فى القصة القصيرة ، التى بدأنا بها القراءة .

الهوامش :
(١) لسان العرب لابن منظور ، دار إحياء التراث العربى ، بيروت د.ت
(٢) أحمد محمد عبده ، وقائع تجريد الخيول ، دار الإسلام للطباعة ، المنصورة ٢٠٠٧

نقد الواقع عبر الرمز ودقة التفاصيل
قراءة في قصص شرقاوية

تتناول هذه الدراسة ست مجموعات قصصية قصيرة متفاوتة المستوى ومختلفة الاتجاهات . فمن كتابها من هو متحقق ومعروف في الساحة الأدبية في الوطن وخارجه . ومنهم من يكتب القصة القصيرة لأول مرة .

من هنا كان أحد صعاب البحث كيفية وضع هذا الخليط غير المتجانس في سلة واحدة . ودراستهم دراسة عرضية بالوقوف عند تيمة محددة أو تقنية من تقنيات السرد . ولما كان بعض هؤلاء الكتاب لم يسبق دراسته من قبل . رأيت أن تكون دراستي طولية . لكي يأخذ كل كاتب حقه . وتجنبا للإطالة من ناحية وبعد قراءة أعمالهم قراءة أولى وجدت أن أدرسها عبر محاور ثلاثة . أدرس في كل محور كاتب أو أكثر . ففي المحور الأول تناولت مجموعة نجلاء محرم " لأنك لم تعرفي معنى افتقادك " وفي المحور الثاني تناولت مجموعتي " كائنات فائضة عن الحاجة " و " الموت ضحكا " لأحمد والى ومحمد الحديدي على الترتيب . وفي الثالث تناولت المجموعات الثلاثة الأخيرة " من يحمل الراية " و " حماري في مستشفى المجانين " و " الليل يرحل دائما " للأساتذة محمد أحمد على ومحمد الأطير ومحمد على الفقي

المحور الأول : " لأنك لم تعرفي زمن افتقادك " بين استخدام الرمز والحكاية الرمزية :

الأستاذة نجلاء محرم من الأصوات النسائية الجادة في ساحة الإبداع الأدبي . استطاعت خلال سنوات معدودة أن تحفر لنفسها اسما في لوحة كتاب وكاتبات القصة القصيرة والرواية فأصدرت حتى الآن ثلاث مجموعات قصصية وروايتين . وربما كان لها تحت الطبع أعمال أخرى . هذا إلى جانب دورها الفعال ويديها البيضاء في إثراء الحركة الأدبية في مصر والعالم العربي . وذلك بتنظيم مسابقة أدبية للقصة القصيرة . اجتذبت إليها إبداعات من خارج مصر . ولا نريد أن نطيل في ذلك . ولكن لابد من ذكر هذا الفضل لها .

والكتاب الذي بين أيدينا " لأنك لم تعرفي معنى افتقادك " أحدث ما صدر للكاتبة في القصة القصيرة . يحتوى على أربعة وعشرين نصا

قصصيا . تتراوح هذه النصوص في معظمها بين استخدام الرمز وتوظيف الحكاية الرمزية . وأقول معظمها لأن هناك نصين فقط يمكن إخراجهما من دائرة الرمزية . هما " حوار" و " سعيد " .

وبعيدا عن اختلافات النقاد حول تعريف الرمز نرى مع صبحي البستاني في عبارة مختصرة أن " الرمز تجاوز للدلالة الاصطلاحية إلى دلالة ثانية هي الدلالة الرمزية " (١)

ولأن نجلاء محرم تجمع في نصوصها بين استخدام الرمز والحكاية الرمزية . لزم أن نفرق بينهما . فإذا كان الرمز يتجلى في عبارة أو لفظة محددة . فإن " الحكاية الرمزية لا تكون بلفظة مفردة . وإنما تقوم كما يدل اسمها على إحياء عالم معين مؤلف من عدة عناصر متداخلة ومتكاملة . ولهذا العالم جانبان . جانب مباشر وحرفي وجانب آخر هو جانب الدلالة الأخلاقية أو النفسية أو الدينية " (٢)

وبلا شك أن الرمز على المستوى الفني أرقى وأثبت من الحكاية الرمزية . يقول تودروف في كتابه نظريات الرمز : " الحكاية الرمزية تدل مباشرة يعنى أن وجهها الحسي لا مبرر لوجوده إلا من أجل نقل المعنى . بينما الرمز لا يدل إلا بشكل غير مباشر وبطريقة ثانوية . فهو في الكتابة لأجل ذاته . ولا تكشف دلالته إلا في مرحلة ثانية . في الحكاية الرمزية الدلالة أولية بينما هي ثانوية في الرمز " (٣) .

ويترتب على المباشرة وغير المباشرة في الحكاية الرمزية والرمز على الرغم من اشتراكهما معا في القدرة على بعث الإيحاء الشعري " أن المعنى في الحكاية الرمزية نهائي أما معنى الرمز فهو لا نهائي ولا يمكن استنفاذه . وبكلام آخر عندما يصل إلى غايته يصبح بشكل من الأشكال ميتا بينما هو فاعل وحي دائما في الرمز " (٤) .

تتجلى مظاهر الاستخدام الرمزي في المجموعة على مستويين : الأول مستوى الشكل . والثاني تقنيات الاستخدام الرمزي ومصادره فتحت المستوى الأول تتوزع معظم القصص بين استخدام الرمز بشكل جزئي أو كلي وهذا في معظم قصص المجموعة وإن تجلى بصورة واضحة في قصة العنوان " لأنك لم تعرفي معنى افتقادك " و" تسلل" و "خروج" وغيرها . واستخدام الحكاية الرمزية . وهذا واضح في حكاياتها الرمزية القصيرة جدا مثل (عناد وعقول وغربة ودهاء)

وبعض الحكايات الرمزية الطويلة مثل (جدي و أنا ـ للكلاب ذاكرة).

وعلى مستوى تقنيات الرمز ومصادره ، فتعتمد الكاتبة اللغة الموحية والجمل القصيرة ذات الإيقاع الشعري . كما تنأى عن التفصيلات ، ومن ثم يقل الوصف ويكثر الحوار في معظم القصص . أما مصادر الرمز فتكاد تنحصر في الرمز التوراتي - الديني - المتمثل في استدعاء شخصية المسيح ، والرمز الأسطوري الذي يتمثل في استدعاء الرموز الحيوانية كالنمل والحمير وغيرها .

في القصة الأولى " لأنك لم تعرفي معنى افتقادك " تستدعي الكاتبة شخصية يسوع المسيح عبر لغة شعرية موحية هي لغة المسيح. تضع بين أيدينا رحلة المسيح إلى أورشليم وصراعه مع اليهود كدلالة مباشرة لتستدعي دلالة أخرى، غير مباشرة أو ثانوية هي الصراع بين العرب وإسرائيل . علينا أن نقاوم مقاومة المسيح . بل علينا أن نموت من أجل الوطن . لتقوم قيامته من جديد . وهو ما تلخصه الكاتبة في نهاية القصة . إذا جاز التعبير " سنموت نحن وتقوم أنت وتظل قائما .. وتتجدد الأجيال حولك .. حتى يأتي الجيل الذي لا يسلمك ولا ينكرك .. وعندئذ تكون القيامة قد حانت "(٥) ص ٦٠

إننا في هذه القصة لسنا أمام حكاية رمزية إننا أمام رمز أو شخصية رمزية تتشكل عبر لغة ومقاطع سردية قصيرة أقرب إلى الشعر . وليس عبر حكاية ذات بداية ووسط ونهاية . لذلك جاءت الدلالة الرمزية عريضة ولا نهائية . إذ تحتمل القصة أكثر من تفسير ففي كل قراءة جديدة يمكن تلمس معنى جديد .

أما قصة " للكلاب ذاكرة " فتعد نموذجا لاستخدام الحكاية الرمزية . ولكنه استخدام يتجاوز استنفاد المعنى المباشر في الحكاية الرمزية التي تميل إلى ترك عظة أو عبرة أخلاقية إن الكاتبة توظف في هذه القصة - التي تروى على لسان كلب - الحكاية الرمزية توظيفا راقيا يقترب من الرمز الكلي . ربما لأنها مزجت بين عالم الحيوان وعالم الإنسان في الحكاية فالعنوان " للكلاب ذاكرة" يعد ردا على قول الصبي لصاحبه وهو يقذف الكلب بحجر " ليس للكلاب ذاكرة " . وإن كنت أرى أن الجملة كبيرة على الصبي . فهي بالأحرى جملة أو فكرة الكاتبة نفسها . يؤكد ذلك أن الكاتبة في موضع آخر تنفي أن

راوي الأحداث هو الكلب ، فيظهر صوتها واضحا ، مثلا :

" مسحت بوزي في وجنتها ففتحت فمها وعضت بأنيابها الجميلة عنقي وجرت .. جريت وراءها وتبادلنا العض والخمش .. هو الحب ولا شك " (٦) ص٤٩ .

إن جملة " هو الحب ولا شك " للكاتبة وليست للكلب . والقصة قبل كل هذا تصوير دقيق لمشاعر الكلب في لغة عفوية بسيطة شفافة تنقل إلينا خبرة بـ ألم الكلاب ، غير أن الكاتبة كادت أن تفسدها بهذه الجملة التي اشتقت منها عنوان القصة ، حيث يقول الولد قاذف الطوب : " سينسى فورا .. ليس للكلاب ذاكرة " (٧) ص ٥٢ .

لقد انتهت القصة قبل هذه الجملة ، وذلك عندما صدمت السيارة الكلبة المحبوبة ، فسقطت ميتة بين يدي الراوي " كانت أسفل هذا الشيء الذي يبعث الدخان تشممتها .. لعقت عنقها .. رفعت رأسها نحوي .. لم تقدر أن تمنحني نظرة من عينيها العذبتين .. أعادت رأسها إلى الإسفلت " (٨) ص٥٢ .

وإذا كنا توقفنا عند نموذجين لتوظيف الرمز والحكاية الرمزية لدى الكاتبة فقط ، فإننا نغمط الكاتبة حقها إذا لم نشر إلى نصوصها الأخرى التي عبرت فيها بصدق عن تعاطفها ونظرتها الإنسانية إلى الشخصيات المهمشة في المجتمع ، مثل قصتها البديعة " حوار " وقصتي " سعيد " و" العودة " حيث تتجاوز فيها الهم الفردي إلى الهم الجماعي الذي يشمل الوطن العربي كله .

أما حكاياتها الرمزية القصيرة فلا تخرج عن كونها حكايات رمزية تنتهي وظيفيا بمجرد فهم دلالتها ، مثل قصص (غباء ـ عقول ـ جدي وأنا) وغيرها .

❖ ❖ ❖

المحور الثاني : الاهتمام بالحدث ودقة التفاصيل في مجموعتي " كائنات فائضة عن الحاجة " و " الموت ضحكا " لأحمد والي ومحمد الحديدي :

نلتقي في هذا المحور مع مجموعتي " كائنات فائضة عن الحاجة " و " الموت ضحكا " للكاتب الروائي أحمد والي والقصاص محمد الحديدي ، وبداية لابد من تقديم نبذة مختصرة عن المؤلفين ،فهذه هي

المرة الأولى التي تدرس فيها أعمالهما عبر مؤتمر إقليمي . فالأول يعمل طبيبا كمهنة يأكل بها عيشه أو يسد بالأحرى رمقه . يكتب أحمد والي القصة القصيرة منذ ربع قرن تقريبا . أصدر أول مجموعة قصصية له بعنوان (ثلاث شمعات للنهر) عام ١٩٨٧ على نفقته الخاصة . بعد أن ذاع صيت قصصها جميعا في مجلات أدب ونقد والثقافة الجديدة وإبداع وصوت الشرقية . ثم صدر كتابه الثاني (المتنصتون) عن دار رياض الريس في لندن عام ٢٠٠١ م . وقد جمع الناشر فيه بين رواية قصيرة بعنوان " المتنصتون " ومجموعة قصص قصيرة هي التي بين أيدينا الآن . ولكن الناشر أثابه الله وجزاه على قدر نيته أساء للكاتب والكتاب معا . عندما خلط الأوراق وأدخل قصص المجموعة بين فصول الرواية . وجعلها جميعا كتابا واحدا بعنوان المتنصتون وتحت هذا العنوان كتب كلمة " قصص " . لذلك لم يعرف القارئ حدود الرواية من القصص القصيرة .

ولما كنت متابعا لما ينشره صديقي أحمد والي ولما يكتبه لم ألجأ إلى من يدلني على فرز القصص القصيرة من الرواية . ولأن الكتاب مطبوع ومرقمة صفحاته ومرتبة فصوله . أنبه القارئ المتلقي له . أن الأرقام الفردية تمثل فصول الرواية . أم الأرقام الزوجية (٢ . ٤. ٦. ..) فتمثل قصص المجموعة . وهنا اقترح على الكاتب أن يعيد نشر قصص المجموعة في كتاب منفصل واضعا لها عنوانها الأصلي ." كائنات فائضة عن الحاجة " وهذا ما قمنا به عبر هذه الدراسة .

جدير بالذكر أيضا القول أن لأحمد والي رواية طويلة بعنوان " حكايات شارع البحر " ستصدر قريبا عن دار ميريت . ولعلها في المطبعة الآن .

والكاتب الثاني محمد الحديدي فصاحب مهنة مثل أحمد والي . إذ يعمل محاميا . ولكن يبدو أن مهنة المحاماة شغلت معظم وقته . وجعلته لا يتفرغ ولو قليلا لمواصلة الكتابة . فالحديدي الذي اقترب من الأربعين وربما تخطاها . لم تصدر له سوى مجموعة قصصية يتيمة هي التي بين أيدينا الآن . وقد علمت أن لديه مجموعة جديدة مخطوطة تنتظر النشر .

ونعود إلى المجموعتين . فيقفز أمامنا السؤال التالي : ما الذي يجمع

بين أحمد والي ومحمد الحديدي في قصصهما ؟ إنه في إيجاز الاهتمام بالشخصيات المهمشة والمسحوقة في المجتمع المحيط بهما في المدينة والقرية . ولنلاحظ أن كلا الكاتبين يعيش في مدينة ، الأول في ههيا والثاني في فاقوس . غير أن المدينتين أقرب في بنائهما الاجتماعي إلى بناء القرية في علاقتها الاجتماعية وبنيتها الاقتصادية .غير أنك مع أحمد والي على الرغم من قسوة الأحداث وكثرة الشخصيات المسحوقة نجده ينظر إليها من مسافة بعيدة . وإن شارك أحيانا في بعض الأحداث بوصفه راويا طفلا يتقنع بالبراءة والسذاجة . بينما نرى الحديدي قريب من شخصياته مشاركا لها بوصفه راويا طفلا أم ناضجا على السواء . وإن ظل الراوي في معظم القصص يقف خارج الأحداث . ربما لأن معظم القصص تعتمد في بنائها على حبكة الحدث كما سنشير بعد قليل .

تشتمل مجموعة (كائنات فائضة عن الحاجة) على ثلاثة وعشرين نصا هي على الترتيب : الحاوي . الأهل الآخرون . جنازة . سارق الأحباب . الذبيح . الحوذي . تين الشوك . طيب القلب . ذلك المساء . رقصة . رحلتا الشتاء والصيف . مدينة العيون الزرق . رحلة وشيكة . عصفور معلق بين الأسلاك . امرأة ملتحفة بالسواد . خيول كالبشر . زيارة . اسم قبيح للمرابي العجوز . التمثال . خالة وحيدة . كائنات فائضة عن الحاجة . بقايا مرآة لجسد شاحب . وظيفة بحذاء لماع .

وهي جميعا نصوصا قصيرة لا يتعدى أكبرها الخمس صفحات من القطع الصغير . بينما لا يتجاوز معظمها الصفحتين من القطع ذاته . وهي تروى جميعا على لسان الراوي العليم الذي يقف خارج الحدث في معظم القصص عدا بعض القصص التي يكون فيها الراوي طفلا فنجده يشارك في الحدث . لكنه لا يقوم وحده ببطولة الحدث . وهذا يرجع إلى أن الرؤية السردية الغالبة على قصص هذه المجموعة وربما على معظم قصص والي رؤية موضوعية و لذلك تظهر بين حين وآخر أنف المؤلف حمراء كبيرة وسط الأحداث . انظر مثلا قصة (سارق الأحباب) فالجملة الأخيرة في القصة للمؤلف وليست للراوي : " قبيح أنت يا شم النسيم وخوان فلا تجيء هذا العام يا سارق الأحباب " (٩) ص٤٨ . ومثلها أيضا قصة (طيب القلب) إذ يكرر المؤلف / الراوي عبارة " ما كان من الأشرار ولا كان خنزيرا إنما ظل طيب القلب

حنونـا ومعـه يحمـل الأشـيـاء الحلـوة " وكـأن المؤلـف أراد أن يوصـل إلينـا رؤيته شعرا عبر التكرار اللفظي وليس عبر سرد الأحداث .

على أية حال أتاحت هذه الرؤية الموضوعية في السرد للراوي أن يلقي علينا كما كبيرا من الأحداث المؤلمة في عدد محدود من الصفحات، دون أن يتحرك له ساكن، في الوقت الذي يقف فيه المتلقي مذهولاً أحيانا، ومتعاطفاً في معظم الأحيان مع هذه الشخصيات المسحوقة مثل بائعة تين الشوك في قصة (تين الشوك) وشخوص قصة (كائنات فائضة عن الحاجة) الذين يجدون المقهى مغلقا، فيقومون هم أنفسهم بفتح المقهى وخدمة أنفسهم بأنفسهم، ويجعلون صاحب المقهى يأخذ إجازة من عمله ويشاركهم العمل . وغيرها كثير .

يكتب أحمد والي قصته بحرفيه شديدة، وهو واع شديد الوعي بطرائق الكتابة، ومع ذلك تخونه أحيانا تلك المهارة ، لكن القصة أو النص رغم كل ذلك لا يصبح مسخا . إنه يصبح لوحة قصصية . ولا أقصد اللوحة القصصية بمفهومها التقليدي الذي كنا نقرأها في أربعينات أو خمسينات القرن الماضي عند المازني أو محمود تيمور . إنها بالضبط إذا شئنا ضبط اللفظ والمصطلح القصة / اللوحة ، فهي ليست " مجرد وصف أو تصوير ثابت، بل إن الحدث والصراع الدرامي جزء جوهري كامن وفعال في هذا الوصف . ومن ثم فإن الزمن جزء لا يتجزأ منه، مع أن النص يتخلص من الحبكة الزمنية التقليدية . إنها الدرامية التي تزيد في صفاء القصة القصيرة وتجعلها مضادة للأحدوثة والزمن الخطي " (١٠)

تتراوح نصوص أحمد والي إذن بين القصة / اللوحة والقصة القصيرة وإن مالت في معظمها إلى النوع الأول، مثل قصص : الأهل الآخرون، جنازة، سارق الأحباب، طيب القلب، خيول كالبشر، خالة وحيدة، وغيرها .

أما القصة القصيرة ذات البناء المكتمل فتمثلها قصص : الحاوي، ذلك المساء، رحلتا الشتاء والصيف، عصفور معلق بين الأسلاك، زيارة، بقايا مرآة لجسد شاحب، كائنات فائضة عن الحاجة .

وتستحق القصة الأخيرة أن نقف عندها ولو قليلا : تبدأ القصة بعبارة لصاحب المقهى هي إجابة عن سؤال . فجملة البداية تدفعنا إلى وسط

الأحداث وليست إلى بدايتها . أما العبارة فهي قول صاحب المقهى :

" حامل الطلبات وعامل النصبة ماتت أمهما بالأمس . فماذا أصنع ؟ اذهبوا إلى مكان آخر " (١١) ص ١٥٧ .

والمتأمل في مفردات هذه الجملة يجد الموت والحيرة والأمر الذي هو أقرب إلى الرجاء . وهي مفردات تمثل المخاوف الحقيقية لأبطال القصة . تلك الكائنات الهشة الفائضة عن الحاجة التي لا تجد مكانا يأويها بعد أن أغلق المقهى أبوابه . لذلك يذهبون جميعا إلى منزل صاحب المقهى في الدور الأخير . ويطرقون بابه لكي يفتح لهم المقهى . فيستجيب لهم متعاطفا معهم ربما لأنه استشعر أن مصيره سيكون ذات يوم مثلهم ويفتح لهم المقهى ويقومون بأنفسهم بالخدمة فيه .

لقد استطاع أحمد والي أن يوظف البداية توظيفا جيدا في القصة . وتنقل بالأحداث من منزل صاحب المقهى إلى المقهى نفسه . ولم يتدخل كثيرا في السرد . ربما جملة واحدة جاءت في نهاية القصة هي قول الراوي : " ترف سعادة عصية على الوصف " (١٢) ص ١٥٥ . ولماذا تكون هذه السعادة عصية على الوصف ؟ لأن أحمد والي هو الذي يرى ذلك .

يبقى أن أقول بصدق هناك كتاب تقرأ لهم وبعد أن تنتهي من قراءتهم تقول الحمد لله إنني انتهيت منها . أما أحمد والي فتتمنى أن تقرأ له المزيد لتعرف ماذا يريد أن يقول بعد ذلك . ونحن متشوقون لحكايات لشارع البحر ولأعمال أخرى نأمل أن نراها قريبا .

أما مجموعة " الموت ضحكا " لمحمد الحديدي فتشتمل على خمس عشرة قص قصيرة هي على الترتيب : حدث مع هذا الكلب . الموت ضحكا . فيضان . عناقيد الوهم . الأغنية . كفر البسطاء . أبو عكاشة . ثمن التذكرة . طبق الفول . أشياء تحدث كثيرا . الدجاجة البيضاء . النخلة القصيرة . المصيدة . حكاية البنت هنية . هزيمة روميو . يعتمد فيها المؤلف أسلوبا واحدا في القصص . وهو القصة ذات الحبكة القائمة على الحدث . فالقصة عند الجديدي . تقوم في بنائها على حدث واحد صغير في الغالب . أو مجموعة من الأحداث تؤول إلى حدث واحد بانتهائه تنتهي القصة . وهو في الغالب لا يمهد للحدث . ولكن يدخل فيه مباشرة ولذلك جاءت معظم القصص قصيرة . تتراوح بين الصفحتين والثلاث صفحات فيما عدا قصتين وصل عدد صفحاتهما إلى ست وهما

(كفر البسطاء وحدث مع هذا الكلب) ولعل هذا يذكرنا بقصص أحمد والى . ولكنك لا يمكنك أن تقول أن هذه قصص قصيرة جداً .
وهذا النوع من القصص أي القصة القائمة على حبكة الحدث . تحتاج من كاتبها إلى يقظة ودقة . وإلا انفرط عقد القصة . واهتز إيقاع السرد ومن ثم عمت الرؤية وفقدت القصة وحدة الانطباع الذي أراد المؤلف أن يتركه في القارئ . وقد لا حظنا ذلك في قصتي " الموت ضحكا . النخلة القصيرة " ففي القصة الأولى على الرغم من الاستهلال الجيد الذي بدأ به القصة و يفلت خيط الأحداث من الكاتب . فالراوي يمنع أذى الأطفال عن ذلك الفقير الغلبان المسكين المدعو (طلبة) ويحنو عليه . ثم يتركه إلى العمل بعد أن ربت على رأسه وأشعل له سيجارة . ليبقى طلبة بجوار محطة القطار تحت شجرة الكازورينا . وبعد عودة الراوي من العمل يذهب إلى طلبة ليجده كما هو تحت الشجرة فيدعوه إليه ويقول انتظرني حتى أعود إليك في المساء . وفي المساء يعود الراوي ليجد طلبة ميتا من شدة البرد وهنا يصرخ الراوي :
- " جيت علشان أخدك معايا يا طلبة .. حاول تسمعني وما تسبنيش " .
كان الليل قد أرخى سدوله على المكان بأسره .. فاختفت خضرة الأشجار .. خفقت الأضواء من حولي .. صرت شاردا عبر نتوءات أفكار مبهمة .. لا ألوي على شيء .. أصبحت خطواتي كخطى طفل يتيم " (١٣) ص ١٧

وواضح في هذه النهاية المبالغة في عاطفة الراوي تجاه طلبة . وإن كان المؤلف قد حاول أن يعمق علاقة الراوي بطلبة . في مقطع استرجاعي فهمنا منه أنه سبق أن أخذ طلبة يوما وقدم له اللحم والأرز في مطعم أبو سيد أحمد " وقدم له الشاي والسجائر في مقهى الشبراوي (١٤) ص ١٦ .

وفي قصة " النخلة القصيرة " على الرغم من تماسك الأحداث حيث يطلب الراوي من زوجته أن تري أثر جرح في جبهته . ورغم عدم اهتمامها يصر أن يسرد عليها وبالتالي علينا سبب هذا الجرح . عندما راهن صديقه أن يعطيه قرشا لو أكل ثلاث بلحات من النخلة القصيرة الكائنة في المقابر والتي تنتج بلحا أصفر بقلب أحمر لأنها تروى من دم الموتى . وعندما أراد أن يفلت بالقرش سقط على وجهه وجرح . أقول

على الرغم من تماسك الحدث ، والتوتر الدرامي الذي بدا من عدم اهتمام الزوجة فجعلنا نتعاطف مع الراوي ، فإن الرؤية غائمة ، فالعنوان النخلة القصيرة يبدو غير مرتبط بمضمون القصة ، وفيما عدا ذلك ، فإن الحديدي عندما يمسك بالحدث جيدا فيسيطر على مفرداته لغة وشخوصا ، تكتمل عناصر القصة وتتضح رؤيته ، فيصل إلينا المغزى في يسر وسهولة مع اللفظة الأخيرة في القصة ، ولعل قصة " فيضان " تعد نموذجا لذلك .

في " فيضان " تجلس امرأة وحيدة في غرفتها الفقيرة ، تتناثر فوق رأسها حبات التراب ، تشعل مصباح الكيروسين ليضيء لها الغرفة وربما ليضيء لها الماضي أيضا ، وهنا يبدو لنا جمال البداية أو الاستهلال السردي ، تبدأ القصة : " تناثرت حبات التراب فوق رأسها .. نظرت إلى سقف حجرتها الوحيدة أشعلت عود ثقاب وأضاءت اللمبة " نمرة ١٠ " فبدت الأشياء شاحبة .. أمسكت بالكوز وغطته في " الزير " شربت قرأت اسمها المكتوب على الحائط (وفاء) "(١٥) ص٢١ .

من مفردات هذه البداية سيتولد الحدث وتكتمل الرؤية ، فهذه المرأة الوحيدة تقلب في ماضيها البعيد ، فتتذكر زوجها سالم وحبه له وليلة الدخلة والمحرمة البيضاء ذات البقع الحمراء دليل الشرف ، وهي إذ تفعل ذلك يبدو لها الماضي جميلا وضيئا ، ولكنه ماض متصل بالحاضر ، وهو حاضر جميل أيضا ، يطرق الباب ابنها حاملا بين يديه حفيدها الصغير " سالم " فتقول وهي جملة النهاية أيضا وما أجملها من نهاية : " ... به المرحوم جدك كثيرا يا سالم " (١٦) ص٢٢ . في هذه القصة لا يمكننا حذف كلمة واحدة ، إن كل شيء قد وضع في مكانه تماما .

ملمح آخر في قصص محمد الحديدي ، وإن جاء شحيحا ، ألا وهو شعرية اللغة ، وهو ملمح يبدو ملائما لهذا النوع من القص ، لأنه يرقى بها ويخفف قليلا من حدة الحدث ، فعل الحديدي ذلك في قصة " فيضان " التي توقفنا عندها آنفا وبصورة أفضل في قصة " حكاية البنت هبة " وهي قصة في رأيي من أفضل قصص المجموعة ، فهذه الفتاة الجميلة البسيطة التي تربت على حب محمد تقول له أنها خائفة عليه ، وعندما يطلب منها التوضيح ، تقول :

ـ " أمنا الغولة لما بتاخد حد بتغير شكله وملامحه " (١٧) ص٨٤ .
وقد أخذت محمد المدينة وغيرته فعاد إلى هبة مسخا " مرتديا قميصا مشجرا بألوان زاهية وبنطلونا ملتصقا بفخذيه .. تتخلل أصابعه سيجارة أجنبية .. واضعا انسيالا ذهبيا حول معصم يده اليمنى " (١٨) ص ٨٤ .
لذلك ترفضه وهي تجري .

على أية حال لقد أجدت يا حديدي ونأمل أن نقرأ لك قصصا أخرى ، وهذه المجموعة وإن كانت الأولى فإنها تنبئ عن وجود كاتب سيكون له شأن لو استمر .

المحور الثالث : تجارب متنوعة في القصة القصيرة :

أتوقف في هذا المحور عند ثلاثة من كتاب القصة في الشرقية لا يجمع بينهم سوى الاختلاف والتباين . الأول محمود أحمد علي ، وهو أصغر الثلاثة سنا ، كاتب متمرس على فن القصة وعضو فعال في الحركة الأدبية ، نشر معظم قصصه في المجلات الأدبية المعروفة والصفحات الثقافية في الجرائد اليومية والمجلات الأسبوعية ، والثاني محمد الأطير كاتب مخضرم يقرض الشعر ويكتب المسرحية ، وكتابه الذي بين أيدينا يقع على تخوم القصة والمسرحية وربما الرواية أيضا ، والثالث محمد أحمد الفقي ، عضو النادي الأدبي بالزقازيق وشاعر أصدر ديوانين بالفصحى ، والكتاب الذي بين أيدينا يدخل به عالم القصة القصيرة لأول مرة .

١ـ محمود أحمد علي (من يحمل الراية ؟) :

تمسك مجموعة (من يحمل الراية ؟) بين يديك ، فيقابلك بعد الغلاف الجميل المعبر حيث صورة رجل ولهان وبجواره وجه حسناء يقابلك هذا الإهداء العجيب ، ولتقرأ معي :

" إلى حبيبة الأمس واليوم وغدا قصتي القصيرة .. آسف زوجتي ، فلم أعد أستطيع كتمان هذا السر "

" محمود ... "

فكاتبنا قد تزوج القصة القصيرة ولم يعد يستطع كتمان الأمر ، لذلك فهو يهدي إليها كتابه ومعنى هذا أن المؤلف شديد الإخلاص لفن

القصة القصيرة. ويبدو أن هذا الإخلاص الشديد جعله حريصا على ألا يفرط في قصة من قصصه. لذلك حشد كل إبداعه في هذه المجموعة، وبالأحرى تجاربه المتنوعة في كتابة القصة. فثمة أساليب مختلفة في الكتابة وكأنها لأكثر من كاتب. ولكن سيبقى الأسلوب اللغوي واحدا. فالجمل بسيطة غير معقدة والإيقاع السردي يتميز بالسرعة والانسياب. إن محمود أحمد علي في هذه المجموعة يكشف لنا عن كاتب قادر على كتابة قصص قصيرة ذات مستوى فني راق. فلديه من المهارة ما يؤهله للتجديد واللعب بالأشكال الفنية.

وسأتوقف عند بعض من هذه القصص التي تؤكد مهارته في الكتابة من ناحية، وتقدم مضمون واحد يترك أثرا أو انطباعا مؤثرا في المتلقي. فقصص مثل (من يحمل الراية ؟ - دوران - غريق الهوى) على سبيل المثال قصص يغلب عليها الصنعة الفنية. بينما يبدو مضمونها عاديا. لكن قصص مثل (الحاوي - تكرار الصمت - لحظة ميلاد - المشهد الأخير من حياة السيد م الفنية) أعتقد أنها قصص جيدة تفوق فيها المؤلف على نفسه. ولعله بها يكون جديرا بالزواج من القصة القصيرة كما يزعم ويكفينا أن نقف عند قصتي (الحاوي. ولحظة ميلاد).

في قصة " الحاوي " يأخذ الراوي وهو طفل صغير إلى سوق الثلاثاء في فاقوس حيث يذهب مع أمه في ذلك اليوم العجيب والذي يكون أعجب ما فيه الحاوي وما يقوم به من ألعاب تلفت نظر رواد السوق والراوي على وجه الخصوص. تستشعر الأم رغبة الطفل في مشاهدة الحاوي. فتسمح لـ بالانفلات من بين يديها على أن تلحق به عند الحاوي. وهناك يرى الراوي عجائب الحاوي. ولكن العجيبة الكبرى في المشهد الأخير. حيث يربط الحاوي من قبل امرأة ربطة قوية فلا يستطيع فك نفسه. وعند ذلك تفسد اللعبة ويترك المتفرجون والراوي الحاوي وهو يعاني الخزي والعار ولا نعرف من فكه. غير أنه في الثلاثاء القادم يخبرنا الراوي أنه بحث عن الحاوي فلم يجده حتى الآن. واللافت للنظر في هذه القصة إن الرؤية السردية التي تصل إلينا عبر عين الطفل على الرغم من مشاركته في الأحداث. تبدو رؤية موضوعية. فهو - أي الراوي الطفل - يترك لنا الأحداث لتقول لنا كل شيء فالسرد شفاف لا تظهر فيه أنف الراوي أو رأسه كما رأينا في قصة بالعنوان نفسه

للدكتور أحمد والي وفوق هذا يكتب محمود أحمد علي بلغة بسيطة سهلة تجعل السرد سلسلا سريع الإيقاع . وهي ميزة يمكنك أن تجدها في معظم قصص المجموعة .

والقصة الثانية " لحظة ميلاد " يصور الكاتب لنا في مهارة فنية عالية بناء سرديا يجمع بين الواقع والفنتازيا لحظة ميلاد قصة قصيرة . وتبدو هذه المهارة في استهلال القصة . الذي يعد في رأيي بنية سردية صغرى مكتملة . تعد نواة لبناء أكبر هو القصة ذاتها . تقول عبارة البداية :

" عندما رأيتها وهي تسير بجواري أعجبتني كثيرا . رحت أتتبع سير خطواتها . شعرت بوجودي . أسرعت في خطواتها . أسرعت وراءها . أسرعت هاربة . ما زلت خلفها . بعد طول عناء أمسكت بها " (١٩) ص٤٢ . فهذه العبارة الاستهلالية هي القصة نفسها في صورة قصة قصيرة جدا حيث تصور إمساك المبدع بلحظة الإبداع لإنتاج عمل جديد .

والقصة فيما بعد عبارة عن حدث واحد مكتمل حيث يدخل الراوي غرفته محاولا كتابة القصة داخل مكتبه . تعاونه زوجته بتقديم العديد من فناجين القهوة . وكانت قد أغلقت التلفزيون وحبست الأولاد في غرفتهم . وبميلاد القصة . يخرج الأولاد من حبسهم ويفتح التلفزيون . ويبتسم رجل واقف في شرفة مقابلة بعد أن اطمأن على خروج المولود .

وبعد فمحمود أحمد علي كاتب ماهر كما أشرت من قبل ولكن مشكلته أنه يحتاج إلى موضوع كبير تظهر فيه هذه المهارة . فيمكنك أن تقول دون تحفظ أنه كاتب جيد يحتاج إلى موضوع .

٢ - "حماري في مستشفى المجانين " و " الليل يرحل دائما " وإشكالية النوع الأدبي :

عند قراءة هذين الكتابين لمحمد حسين الأطير ومحمد أحمد الفقي تتمثل أمام الناقد منذ الصفحات الأولى قضية النوع الأدبي . هل ما يقرأه قصة قصيرة أم رواية أم مسرحية أم شعر منثور أم هو خليط من كل ما سبق ؟

أ - في الكتاب الأول " حماري في مستشفى المجانين " مجموعة من الحوارات الطريفة بين الراوي وحماره وهو ما يذكر على الفور بحمار توفيق الحكيم وما قاله له . تبدأ بحوارات الأطير بحماري الفيلسوف . حيث يقنع هذا الحمار الراوي بأنه ليس غبيا . بل هو أذكى من

الإنسان . وإذ يقتنع الراوي بذكاء الحمير يشرع في استبدال مخه بمخ حمار . وهي تيمة لم يستغلها القاص . حيث كان يمكن من خلالها إثراء الحوارات . وتتواصل الحوارات بين الحمار والراوي للحديث عن الطرب . إلى أن يطلب الحمار من الراوي الذهاب إلى حديقة الحيوان . وهناك يتهم الراوي بالجنون . والسر في ذلك أن الحمار يتحدث لغة البشر . فيسب ويشتم أحد رواد الحديقة . فيظن أن الساب الشاتم هو الراوي . وعليه يساق الحمار وصاحبه إلى مستشفى المجانين . وفي المستشفى يستطيع بذكائه أن يخرج الراوي من المستشفى . ثم يتواصل الحوار بين الحمار وصاحبه للحديث عن قضايا مختلفة مثل الإرهاب والحروب والانتخابات والدروس الخصوصية . والزواج . حيث يزوج الراوي صاحبه الحمار من حمارة الجيران . إلى أن تنتهي هذه الحوارات بإعدام الحمار في الفصل الأخير والتهمة المسببة لهذا الإعدام هي أن الحمار يتحدث بلغة البشر .

وفصول الكتاب بهذا الشكل أقرب إلى بناء الرواية منها إلى الحوارات الانتقادية التي رأيناها عند توفيق الحكيم أو القصة القصيرة . وإن كانت حوارية " حماري في مستشفى المجانين " أقربها إلى القصة القصيرة .

وحمار الأخير يختلف عن حمار الحكيم في أنه حمار ليس ذكيا على طول الخط . صحيح هو فيلسوف ومجادل ولكن أحيانا يكون على خطأ . فيقتنع بخطئه كما حدث في فصلي " حماري والإرهاب " و " حماري والسياسة " ثم أنه في النهاية حمار غبي . فقد كان السبب في إصدار الحكم ضده من القاضي بإعدامه . فبعد أن استطاع المحامي الأريب في قاعة المحكمة إقناع القاضي بأن الحمار لا يتكلم ومن ثم انتزع حكم البراءة . صاح الحمار أو نهق : " - يحيا العدل . . يحيا العدل . . يحيا العدل " (٢٠) ص ٩٣ .

وهكذا يحكم على حمار الأطير بالإعدام . ولأن الراوي شرقاوي كريم ذو مروءة . بكاه بحرارة وطمأنه على تركته . فسوف يقوم بتربية ابنه الذي سيولد من حمارة الجيران ورعايته . وربما جعله بطلا لمجموعته القصصية القادمة . أما زوجته السابقة فربما تزوجها وفاء لصديقه الحمار .

" ـ اطمئن يا صديقي العزيز .. المرحوم مقدما فزوجتك حمارة الجيران كانت حاملا يوم أن طلقتها . وهي دائما تبكي حزنا عليك وسوف تضع المولود الحمار الصغير ابنك قريبا وسوف أقوم بتربيته ورعايته وربما أتزوجها أنا وفاء لك . . أما ابنك الحمار الذي سيولد قريبا فسوف يكون معي لمجموعتي القصصية القادمة " (٢١) ص ٩٧ .

ب ـ في " الليل يرحل دائما " يقدم لنا الشاعر محمد أحمد الفقي إنتاجه في مجال القصة القصيرة . بعد أن أصدر ديوانين شعريين . الأول فصيح والثاني عامي . فيضع بين أيدينا أربعة وثلاثين نصا نثريا . لا يزيد أطولها عن أربعة صفحات . على حين تتراوح معظم هذه النصوص بين الصفحة الواحدة والصفحتين وكل هذا في ستين صفحة من القطع الصغير .

والواقع أن نصوص الفقي في هذا الكتاب بكل مفرداتها بدءا من العنوان وانتهاء باللغة أقرب إلى الشعر وأبعد كثيرا عن القصة القصيرة . وعليك وسط هذا الكم الغزير من النصوص والصور القلمية أن تبحث عن القصة القصيرة . وقد وجدت بعد عناء بعضا من النصوص التي تقرب من القصة القصيرة أو يمكن أن يقال عنها بقليل من التجاوز قصة قصيرة وهي : المدينة ـ الدمية ـ نعسة ـ شنطة سفر . وفيما عدا هذه النصوص الأربعة . تبدو نصوص الفقي عصية ومفتقدة للكثير من عناصر القصة .

وأعتقد أن مشكلة محمد أحمد الفقي تكمن في المقام الأول في لغته . لأن لغة الشعر لا تصلح دائما للقصة القصيرة . وإن كان يمكن الاستفادة من هذه اللغة الشعرية في كتابة القصة القصيرة . وهو ما لم يفعله المؤلف . ونلاحظ أن الفقي مولع بالصور الخيالية حيث تزدحم نصوصه بعدد كبير من الصور المتتابعة المتداخلة أحيانا . فتختفي الأحداث والشخوص ولا يبقى سوى الألفاظ المفردة الجميلة . وأقدم مثالا لذلك حيثما اتفق دون تعمد للاختيار . لأن الأمثلة كثيرة : في نص (جراح متمردة) يبدأها المؤلف بقوله :

" حاولت البنت أن تمسك الشفق بيديها وهي تسبح في الفضاء المتعلق يرمي بساقيه إلى جانب الأرض البعيدة . . ! وجاهدت نفسها ألا تذوب في الفضاءات القاتمة تحلم بالبدر يأتي عند سواد الليل الكالح

فيمشط شعرها ويجدل ضفائرها لكنها لم تأخذ حظها من الحلم فقد رجعت أمها من غيطان الذرة تحمل فوق رأسها ما جادت به شواشي الذرة مع طول العصاري جانب خط النجيل السامق " (٢٢) ص ٤٧ .

وفي " الليل يرحل دائما " عنوان المجموعة نقرأ :

" تذوب الشمس في ألوان الشفق المترامية مع الأفق المنتهى معانقا ألوان القمح الذهبية المستسلمة للجفاف بينما ينسكب الهواء أمواجا تحت أجنحة أبو قردان العائدة مختلطا برائحة المساء ورأت خطواتها وهي تنقش فوق الطريق أجنحة للحلم المسافر ليلنا الخجول " ، وفي الفقرة التالية مباشر :

"يأخذني الظمأ لوجهها الندي وأنا أحمل أقدامي وأجرها في تكاسل ... "(٢٣) ص ٤٨ .

ولذلك أرى أن يضبط الكاتب لغته ويحررها من قيود الصور المختزنة بذاكرته الشعرية المزدحمة . لكي ينطلق السرد . فيقدم لنا قصصا قصيرا نشم فيه رائحة القرى في الشرقية . ونتعرف فيه الواقع الاجتماعي في القرى والعزب . وهو واقع زاخر يمكن أن يقدم مادة خصبة للمبدع .

الهوامش:

١ - صبحي البستاني ،الصورة الفنية في الكتابة الفنية ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ١٩٨٦، ص١٧٢.

٢ - المرجع نفسه ، ص١٧٤.

٣، ٤ - المرجع نفسه ، ص١٧٨.

٥ - نجلاء محمود محرم ،لأنك لم تعري في زمن افتقادك ، مركز الحضارة العربية ،القاهرة ٢٠٠٣، ص٦ .

٦ - المصدر نفسه ،ص٤٩.

٧،٨ - المصدر نفسه ،ص٥٢.

٩ ـ أحمد والي . المتنصتون . دار رياض الريس للكتب والنشر . لندن ٢٠٠١ . ص ٤٨ .

١٠ ـ خيري دومة . تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٩٨ . ص ٢١٢ .

١١ ـ أحمد والي . المتنصتون . مصدر سابق . ص ١٥٧ .

١٢ ـ ــ . المصدر نفسه . ص ١٥٩ .

١٣ ـ محمد الحديدي . الموت ضحكا . مطبعة أحمد صالح . القاهرة ١٩٩٧ . ص ١٧ .

١٤ ـ ــ . المصدر نفسه . ص ١٦ .

١٥ ـ ــ . المصدر نفسه . ص ٢١ .

١٦ ـ ــ . المصدر نفسه . ص ٢٢ .

١٧ . ١٨ ـ ــ . المصدر نفسه . ص ٨٤ .

١٩ ـ محمود على أحمد .من يحمل الراية. إشراقة للطبع والنشر . القاهرة ١٩٩٩ . ص ٤٢ .

٢٠ ـ محمد حسين الأطير . حماري في مستشفى المجانين . رؤى شرقية . فرع ثقافة الشرقية . الزقازيق ٢٠٠٣ . ص ٩٣ .

٢١ ـ ــ . المصدر نفسه . ص ٩٧ .

٢٢ ـ محمد أحمد الفقي . الليل يرحل دائما . الراعي للطباعة والنشر . الزقازيق ٢٠٠٤ . ص ٤٧ .

٢٣ ـ ــ . المصدر نفسه . ص ٤٨ .

تجليات الاغتراب والبناء الشعري
قراءة في ديوان "إيقاعات الغرفة"
لفؤاد سليمان مغنم

يعد الأستاذ فؤاد سليمان مغنم من الأصوات الشعرية الجادة في ديوان الشعر العربي المخلصة لرواد حركة الشعر الحديث ، وهي بهذا الإخلاص تحاول أن توجد لنفسها صوتا متميزا وسط ركام ضوضاء وقعقعة فارغة ، نشر فؤاد سليمان مغنم ثلاثة دواوين ، هي على الترتيب : فصول من كتاب الليل ، فبراير ١٩٨٩ . حالات من العشق"، عام ١٩٩٤ . أشجار الخوف ، عام ١٩٩٩ . ثم يأتي هذا الديوان الذي بين يدي " إيقاعات الغرفة "هذا العام ٢٠٠٦ ، عن سلسلة خيول أدبية حيث يدخلنا الشاعر في عمق تجربة شعرية جديدة . مؤكد هي امتداد لدواوينه السابقة وهي تجربة الاغتراب وانقسام الذات وهي تيمة تتجلى عبر معظم قصائد الديوان ومفردات القصيدة ومكوناتها لغة وصور وغير ذلك ، ولأن الشاعر الجيد هو في الأساس صانع صور ، ولأن الصورة أبرز مكونات النص الشعري التي تميز شاعر عن آخر.

وبالقراءة الأولى للديوان لاحظت أن تجليات الاغتراب عند مغنم تبدو أكثر وضوحا في صوره ، لذا رأيت أن يكون موضوع دراستي هو تجليات الاغتراب والبناء الشعري في ديوان " إيقاعات الغرفة " وسنحاول أن نقف عند أبرز صوره الشعرية التي يتجلى فيها الاغتراب "فقوة الشعر تتمثل في الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور ، لا في التصريح بالأفكار مجردة ولا المبالغة في وصفها ، ومدار الإيحاء على التعبير عن التجربة ووقائعها ، لا على تسمية ما يولده في النفس من عواطف ، بل إن هذه التسمية تضعف من قيمة الشعر الفنية ، لأنها تجعل المشاعر والأحاسيس أقرب إلى التعميم والتجريد منها إلى التصوير والتخصيص ، فالشعر يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعورا يتجاوب هو معه ، فيندفع إلى الكشف فنيا عن خبايا النفس أو تكون استجابة لهذا الشعور في لغة هي صور إيحائية لا صور مباشرة" (١) .

ولا نريد أن نكرر ما قيل عن وظيفة الصورة وأهميتها في البناء الشعري ولكن لا جدال أن معظم شعراء الحداثة - ومنهم شاعرنا - متفقون على أن الشكل الشعري ليس الوزن والقافية فقط ، وهم واعون من خلال محاولاتهم الإبداعية أن الشعر الحديث " يقوم على حركة داخلية تجعل من الشكل والمحتوى وحدة ، إن تلك الحركة تتولد من الصورة ، من تداخل الصور بالإضافة إلى حركة الإيقاع ، فارتفعت الصورة عندهم من كونها عنصرا إضافيا تزينيا إلى عنصر بنائي يوازي العنصر الإيقاعي ويشارك في عملية السحر الشعري " (٢) .

تقول كارولين سبرجون في معرض حديثها عن الصور لدى شكسبير في كتابها

The Aim and Mothod explained in 'Imagery and what it tell us Shakespeare,s

أعتقد أن الاكتشاف الحقيقي لشخصية كاتب ما وطبعه وصفاته العقلية تبرز من خلال عمله سواء أكان كاتبا مسرحيا أو روائيا أو كان ينقل أفكار شخص آخر أو يدون أفكاره الشخصية مباشرة "(٣) . ثم تضيف " أما الشاعر فإنه يفضح نفسه خاصة من خلال صوره بطريقة لا شعورية " (٤) .

ولا خلاف أو جدال في ذلك ، بيد أن الشاعر يفضح نفسه بطريقة لاشعورية أيضا عبر العتبات التي تسبق النص ، بقطع النظر عن مكوناته وأبرز هذه المكونات أي الصورة .

وقد رأيت في ديوان " إيقاعات الغرفة " ثلاث عتبات لا يمكن تجاهلها ، تستدعي الوقوف عندها قبل الولوج إلى الصورة وهذه العتبات على الترتيب : العنوان - الإهداء - مفتتح .

١ - " إيقاعات الغرفة "

عنوان يستدعي على الفور موسيقى الغرفة أو الحجرة في علم الموسيقى ، ولما كانت موسيقى الحجرة أو الصالون كما تسمى أيضا ❖❖تكتب للعزف في صالونات الأمراء ، فهي توحي بالخصوصية والتميز ، وإذا عدنا للعنوان وجدنا التركيب الإضافي " إيقاعات الغرفة " حيث إضافة المفرد إلى الجمع يشي في الظاهر بتنوع الإيقاعات أو

تعددها ، والحقيقة أن هذه الإيقاعات في تعددها وتنوعها معا تلتبس بالغرفة بما تشي بهذه اللفظة من وحدة وسكون واغتراب أيضا ، وكلها دلالات تتبدى في عناوين القصائد ومضامينها داخل الديوان ، مثل : حصار ومطاردات ، وسيرة ذاتية لعابر سبيل وكهولة وغيرها ، واللافت للنظر في هذا العنوان " إيقاعات الغرفة " أنه ليس عنوان إحدى قصائد الديوان ، وكأن المؤلف أراد أن يجعل هذا العنوان عنوانا شاملا يصلح أن يوضع لكل قصيدة من قصائد الديوان ، فهو يمثل بذرة جنينية قادرة على النمو والإثمار عبر سياقات شعرية متعددة في بنية الديوان .

٢- الإهداء :

في الإهداء نقرأ العبارة التالية :

"إلى الذين يموتون

لكي يكونوا أكثر حياة منا "

إن توجيه الخطاب أو قل تقديم هذه الإيقاعات إلى الذين يموتون دون الأحياء يشي بالغربة أيضا ، فالشاعر لا يوجه خطابه إلى الأحياء ولكن إلى غائبين عن الحياة ، ولنلاحظ الفعل المضارع في جملة " يموتون " حيث يموتون بإرادتهم ، فهم غرباء ومغتربين مثل الشاعر ، فالشاعر رافض للتواصل مع الأحياء الأموات مؤثرا التواصل مع الأموات الأحياء فهم " أكثر حياة منا " على حد قول الشاعر .

٣ - نصل إلى المفتتح فنجد الشاعر يضع له عنوان آخر بين قوسين هو : أو هكذا قالوا ، و "أو" هذه تفيد عدم اليقين فقد يكون هذا مفتتح أو قد يكون غير ذلك ، ولكن عند تأمل مفرداته سنلحظ بعد تدقيق أنه مكمل للعتبتين السابقتين في التوكيد على الرؤية الشعرية للديوان من ناحية ، ومجاز فسيح يدخلنا بسهولة إلى غرف الشاعر الموقعة على آلام الاغتراب ؛ فثمة أنا مغتربة تصارع واقعا قاسيا من البدء حتى المنتهى يقول فؤاد مغنم :

"مصيبتي

أني انتظرت آخر الصف

وأنني احتميت بالشعر مجردا

وليس لي هراوة تهش أو وجها طقوسيا

وأنني تحاشيت الجرداء والحرباء
والأفعى
تحاشيت الصراخ وابتسامة القرد
تحاشيت الولوج من بوابة الفئران
مصيبتي - يا سيدي - أنيّ
ارتميت في شوارع الإنسان " ص ٧ .

فالأنا المغتربة هنا ليست ضد الإنسانية ، بل إن أحد أهم أسباب اغترابها هو الاحتماء بالإنسانية " ارتميت في شوارع الإنسان " ولكن تبقى عوامل الاغتراب في هذا المفتتح مباشرة وظاهرة وهي : الانتظار في آخر الصف والاحتماء بالشعر والابتعاد عن السلطة والصراحة والوضوح والصدق والإباء ، ثم تكون الخلاصة أو حاصل المجموع هو الإنسانية .

إن هذا المفتتح - وإن بدا مباشرا - يلخص في رأيي رؤية الشاعر فهو بمثابة الرحم الذي يخرج منه أجنة الديوان ، أقصد قصائد الديوان ، حيث تلعب الصورة الشعرية دورا بارزا في استجلاء هذه الرؤية .

على أننا في تصورنا للصورة لا نتوقف عند الأشكال البلاغية المعروفة التي تنتظم في عقد الصور الفنية مثل التشبيه والكتابة والمجاز والمرسل والاستعارة ، بل تتجاوز إلى الوصف المباشر للأشياء ، وهي أي الصورة على أية شكل صارت لا يمكن أن تستغني بحال عن عناصر أخرى تساندها وتعينها على إبراز وظيفتها كالموسيقى والإيقاع وطاقة اللغة وإمكاناتها ، يقول الدكتور عبد القادر القط في تحديد الصورة : " الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة ، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني "(٥) .

والصورة بهذا المفهوم تصبح هي القصيدة كاملة من ألفها إلى يائها ، وهذا نلاحظه في معظم قصائد الديوان ، فالقصيدة عند مغنم تشكل في مجموعها صورة كلية ، بيد أن هذه القصائد تتنوع بين الطول والقصر وإن كان يغلب على الديوان القصائد القصيرة ، ويكفي أن نتوقف عند نموذجين أحدهما للقصائد القصيرة والثاني

للقصائد الطويلة .

أولا : الاغتراب وصورة الحصار (النص كاملا) ص ٩ ، ١٠

قصيدة " حصار " أولى قصائد الديوان وضعها فؤاد سليمان مغنم في صدر الديوان ، وكأنه يقول لنا أن أول عوامل الاغتراب هو الحصار ، يبدأ النص بصورة تبدو فيها الأنا منقسمة بين طرفين متباعدين أو قل متناقضين هما الأرض (الحصى) والسماء (الغيمة اللعوب) ولكن أية أرض وأية سماء ؟ إنها أرض قاسية جارحة كما يوحي لفظ الحصى ، وسماء مراوغة لا تؤتمن كما يوحي لفظي غيمة ولعوب .

وهذا التوزع أو الانقسام بين المين حسي "الحصى" ومعنوي " الغيمة اللعوب " تترتب عليه غربة عميقة :

" موزع

بين الحصى والغيمة اللعوب

وطاعن في غربتي" ص٩ .

" فطاعن " هنا اسم فاعل ، ولكن بمعنى المفعولية لا الفاعلية فهو مطعون بالغربة أكثر ما هو طاعن لها ، يؤكد هذا استغراق الأنا بحرف "في" في قوله "في غربتي" وإضافة ياء المتكلم إلى كلمة غربة ، تعميق للاغتراب .

ولكن الطعن في الغربة ليس نهاية الحصار ، إذ تتوالى الصور الدالة على الغربة والحصار ، فتأتي جملة :

" مترف حد احتباس الكون في حقيبتي "

احتباس الكون في حقيبة الأنا المغتربة يوحي بالسيطرة والانفلات من الغر في الظاهر ، لكن عند الرجوع إلى لفظ "مترف" اسم المفعول نجده مفارقة ساخرة ، تتقصد المعنى المضاد وهو الحصار ، فالأنا هنا بمثابة السجين والسجان ، كلاهما مسجون ومحاصر خلف الجدران .

وإلى هنا ينتهي المقطع الأول من النص لينتقل الشاعر إلى المقطع الثاني محاولا كسر هذه الجدران عبر السيدة / الوطن التي تحاول أن تمد له حصارها وتصطفيه جملة :

" تمد لي سيدة حصارها وتصطفيني جملة

لعلني أذوب في النساء

وأختفي ملتبسا بفرحتي

مقنعا كدمية بحكمة السكون " ص٩ .

ولكن السيدة لا تخرجه من غربته ، فهي إذ تمد حصارها المراوغ حوله تتملكه كلية ، ولا تعطيه شيئا لذاته فيتلاشى ويتحول إلى قناع ودمية ساكنة .

ولا تتوقف الأنا عن المحاولة ، فتلجأ إلى التفاعل مع الحياة والجسارة على الموجودات :

"تعوزني مصيبة
استبق النور واكتفي بظله
تعوزني . لعلني أحتمل السلام . جرأة "

لكن لا المصيبة ولا الجرأة تخرجانه من هذه الغربة ، ومن ثم تكون العودة إلى السيدة مرة أخرى ، بيد انه لا يستطيع لأنه محاصر بين الضحى والليل ، بين ذاته والواقع المحيط به وهو واقع كئيب ، ويعمق هذه الغربة ويحولها إلى طرق مسدودة ، هذه الصور المتتابعة : شارع تكومت ثقوبه . مسارب القلب استشاطت . النساء حامضة :

" لكنني محاصر بين الضحى والليل
بين سدرتي
وشارع تكومت ثقوبه في أضلعي
وهذه مسارب القلب استشاطت حلكة
فليست السماء عندها السماء
والخطى خطى
وليست النساء إلا ليلة
وبعدها كل النساء حامضة "

وتصل الأنا المغتربة إلى مشارف الموت فتحتاج السماء ، ولكنها إذ تنجو من الموت تحاصر بالليل ، يقول الشاعر :

ينتابني الموت فأحتاج السماء ثم يختفي
فأكتفي بهذه الأزقة التي تلبست دوائري
وأكتفي من ليلتي بوجهها الليلي " ص١٠ .

ونصل إلى ختام القصيدة ، فتعيدنا السطور الثلاثة الأخيرة إلى البداية القائمة على التوزع والعوز ، بما يؤكد البنية الدائرية للصورة الشعرية والقصيدة معا ، فثمة توحد بين الصورة والقصيدة :

"تعوزني مطية البلاغة
فهل تململ السكون تحت قبضتي
و انهدم الجدار" ص١٠ .

فالأنا - هنا - تعوزها البلاغة كمخرج أخير ، ولكنها وهي متلبسة بحال الحصار تتشكك في الخروج من الحصار عبر مطية البلاغة على أن صورة الحصار بوصفه أحد ثوابت الاغتراب تتكرر في قصائد أخرى.

ثانيا - الاغتراب وصورة الليل

في قصيدة " سيرة ذاتية لعابر سبيل " قد همنا صورة الليل وقد تلبس الشاعر / الأنا وجرى في عروقه مجرى الدم :

" كاد ينزف من فمه الليل
كفاه لا تهجعان إذا خاض حرب الكلام
ويفزعه الجرس المدرسيّ
قلبه مستفز وعيناه
يبتاع أغنية كي يجود بها
ثم يضغط أوقاته كي تسيل الندوب
آثمة في الليل إلا ارتجاف المسام" ص ١٧ .

والليل إذا ينزف من الفم فانيا لا يكون ثمة بعد إلا ارتجاف المسام .

وتتكرر صورة الليل في قصائد " بورتريه النشوة والنارجيلة و وتريات ليلية وتملما والغربان والفوانيس " فيفوح الليل "وفاح ليلها" ويصير قدحا " أم أنت بار وتر تسقط في قدح الليل " وغير ذلك ، لكن تبقى صورة الليل في قصائد النارجيلة أبرز الصور الدالة على اغتراب الذات ، يقول الشاعر :

سوف يمارسك الليل عضوا فعضوا
وتجثو محاطا بحلفاء نفسك
تمخر أغنية حدّ أسوارها
تتحشرج فيك النجيمات
حد انسكاب المباهج
تشتم نافذة

أو يتسرب الخوف شيئا فشيئا بعشب المقاعد
تندس دون ارتباك بمعطف أغنية
والدخان الذي أنت تحمله في الحقيبة
محتدم بالضجيج
هل تفشَّت برأسك ريح
ترنح ليل بكامله .. فاستريت
وأزمعت ثرثرة " ص ٣٩ .

إن الليل هنا يمارس سطوته على الذات ، يحاصرها فتجثو محتمية بنفسها تردد أغنية وتتعلق بالنجوم ، وعندما يشتد حصار الليل يتحول الغناء إلى ثرثرة ، كل هذا يعيدنا إلى بداية النص من ناحية وأولى قصائد الديوان " حصار" التي سبق أن أشرنا إليها من ناحية أخرى ، حيث تهيمن صورة الحصار .. يقول الشاعر في مطلع " النارجيلة ":

أو تعني النارجيلة أن حصارا
سوف يحط على رجليك /
دوائر سوف تحط برمتها " ص ٣٧ .

وسيكون من الإطالة الوقوف عند جميع صور الديوان التي تشكل في مجموعها رؤية الشاعر ، ولكن هناك صورة لا يمكن تجاهلها ، وهي صورة الغرفة ، لعله يحسن بنا أن نختم بها هذه القراءة للديوان .

سبق أن أشرنا في البدء إلى العنوان " إيقاعات الغرفة " ولذلك آن أن نفتش عن هذه الصورة داخل متن الديوان ، ولقد أحصيت مفردة الغرفة داخل الديوان فوجدت أنها وردت إحدى عشر مرة :

١ . " لوجهك الذي تمددت شروخه في غرفتي " ص ١٠ .
٢ . " عصافير تودع غرفتي
٣ . بغرفتي غيم الأنوثة
٤ . يندلع النهار بغرفتي عبثا " ص ٢١ .
٥ . " وتقبع في غرفتي " ص ٣٤ .
٦ . " هل تمارسني غرفتي " ص٣٤ .
٧ . وعواصم تفلت من صدأ الغرفة " ص ٤٢ .
٧ . " سأكلم الأشياء قاطبة وأصطحب الخلاء بغرفتي " ص ٨٧ .
٩ . وكانت النجوم ترتعي في غرفتي " ص ١٠٨

١٠ ـ تسلحت بالنوم وارتبت غرفتي " ص ١١٧
١١ ـ كأن المذياع يصب فتوحات للحشرات
بأرجاء الغرفة " ص ١٢٨

جاء لفظ الغرفة مضافا إلى ياء المتكلم ثماني مرات ، ومضاف إلى اسم ظاهر مرة واحدة " غرف النوم " وهو المرة الوحيدة التي جاء فيها جمعا أيضا ، ثم جاء مسبوقا بمضاف مرتين : أصداء الغرفة ـ بأرجاء الغرفة ، وإضافة الغرفة إلى ياء المتكلم يؤكد خصوصية هذا المكان ، فالغرفة عالم الشاعر / الذات ، إنها المكان الذي يحاصر الذات ويلتبس به ، بل قد تكون هي الذات نفسها ، ولعل خير مثال نتوقف عنده لبيان هذه الصورة ، قصيدة " كهولة : حيث يتكرر لفظ الغرفة ثلاث مرات ، يقول فؤاد مغنم :

" عصافير تودع غرفتي
أم تلك بعض أهلة تحت الجفون تململت
أم هذه ريح تدغدغ وردة في الروح أتبعها
فينقشع الجحيم
بغرفتي غيم الأنوثة
واحتدام ساخط
هل جاءت الأنثى وعبأت الطوالع جملة
وتسربت " ص ٢١

إن الغرفة هنا هي الذات / عالم الشاعر الخاص ، تودعها أو تغادرها العصافير / الانطلاق والحرية أو قل الحياة .

وإذا كانت العصافير قد ودعت ، والوداع لا يكون إلا بعد المقام والألفة ، فإن الأنثى أيضا أقامت ثم تسربت ، ولنلاحظ المزاوجة بين العصافير والأنثى ، لكن ماذا يبقى بعد وداع العصافير وتسرب الأنثى غير الكهولة ؟!

يقول الشاعر في ختام قصيدته :
" أخمشها ، فيندلع النهار بغرفتي عبثا
أراودها
أدق قضاءها
فتسيل صحراء بأوردتي

وينكمش الغناء

بداخلي "　　　ص ٢٢

إن اندلاع النهار هنا اندلاع كاذب ، لذلك ينكمش الغناء بداخله أو بغرفته ، ولكن تبقى الحقيقة الكامنة في النص والذات المغتربة أيضا ألا وهي الكهولة ، ذلك العنوان الذي وفق الشاعر في اختياره ، فليس انكماش الغناء إلا معادل للكهولة .

الهوامش :

- صدر ديوان "إيقاعات الغرفة" للشاعر فؤاد سليمان مغنم عن سلسلة خيول أدبية الصادر عن محافظة الشرقية وهيئة الثقافة الجماهيرية هذا العام ٢٠٠٦ .

١ - غنيمي هلال ، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، دار نهضة مصر ، د.ت ، ص ٦٠ .

٢ - ساسين عساف ، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ٩٧ .

٣ - نقلا عن دليل الدراسات الأسلوبية لـ جوزيف ميشال شريم ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ١٩٨٤ ، ص ٦٣ .

٤ - المرجع نفسه ، ص ٦٤ .

٥ - عبد القادر القط ،الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، دار النهضة العربية ، بيروت د. ت ،ص ٣٩١.

المقاومة بالموت
قراءة في ديوان "ثقوب في رداء الوطن"
للشاعر إبراهيم مصطفى

أول عتبات النص : الإهداء

يقول الشاعر في الإهداء:

ستعود يوما يا فتى
ستعود لا أدري متى ؟
وفي يديك هويتك

الخطاب هنا في الواقع ملغز فمن هذا الفتى منزوع الهوية ؟ هل هو إبراهيم مصطفى ، أم الفلسطيني الغائب عن وطنه أم المواطن العربي في وطننا الكبير ؟ لعله الثلاثة معا ؛ ومن ثم تصير الثقوب المذكورة في العنوان ، ثقوب في رداء الوطن الأكبر ، وليست ثقوب في رداء الوطن الأصغر مصر فحسب.

لكن ثمة سؤال هل هناك علاقة بين هذا الإهداء وتيمة الموت التي تظلل معظم قصائد الديوان (١٤ قصيدة) ؟ أعتقد أن السطر الثاني " ستعود لا أدري متى ؟ " يحمل تشككا في العودة إنه سؤال اليأس ، واليأس لدى الشاعر كما سنرى فيما بعد أحد مرادفات للموت .

تيمة الموت في قصائد الديوان :

- في القصيدة الأولى " ليالينا " تبدو الإشارة إلى الموت إشارة خفية ، ولكنها هنا إيجابية للموت ، إذ أن الموت هنا مرادف للحياة ، يقول الشاعر :

" وترفع راية العصيان للطغيان
ما وهنت عزيمتنا
ولا انفرطت عناقيد الهوى منا
ولا كلت أيادينا
حملنا الروح قربانا
لكي تمضي سفينتنا " ص ٩ ، ١٠

فمن أجل استمرار الحياة الحالية من الجور والطغيان يكون الموت " حملنا الروح قربانا" فهو يقدم بوصفه فريضة مقدسة .

- وفي القصيدة الثانية " لن أنحني " تصارع الأنا الموت وتتمسك بالبقاء من أجل الدفاع عن أرض الوطن ، فترفع جبينها وترفض في إباء الانحناء ، يقول شاعرنا إبراهيم مصطفى :

" فظننت أن نهايتي قد أوشكت
لأموت كبتا واللثام على فميَّ
فإذا تباشير الصباح الحر تعلن أنني
مازلت أحيا والإرادة في يدي
بزغت من الأعماق تعلن مولدي
وتحثني
كي أسترد كرامتي
ارفع جبينك يا أخي " ص ١٦

ما يميز تيمة الموت هنا أن الموت بحقوله الدلالية يستدعي الحياة بحقولها الدلالية أيضا ، فحقول دلالة الموت يقابلها حقول دلالة الحياة ، ففي المقطع السابق نجد ألفاظ (نهايتي - أوشكت - كبتا - اللثام) توسع من دلالة الموت حسيا ومعنويا ، وفي المقابل تأتي ألفاظ (تباشير / الحر / تعلن / أحيا / الإرادة / بزغت / مولدي / تحثني) توسع من دلالة الحياة ، بل إننا إذا قسنا الدلالة بعدد الألفاظ نجد أن حقول دلالة الحياة أكثر من حقول دلالة الموت ، وهو ما يتفق مع الفكرة المركزية للنص التي يجسدها العنوان في جملة قصيرة منفية :

"لن أنحني"

- في القصيدة الثالثة " اغتراب" تهيمن تيمة الموت على معظم أجزاء القصيدة ، وإن بدت مثل نغم متصاعد الإيقاع فثمة إشارات رمزية له في بداية النص تتحول في الختام إلى ألفاظ صريحة ، فأول إشارة للموت تتجلى في قوله بداية :

غريب
ضل الطريق وداهمته الريح في
بحر عنيد بعدما
فقد الشراع تسوقه الأنواء

ينتظر المصير " ص ٢٢ ، ٢٣

فلفظ الريح هنا بما يحمله من تهديد ووعيد وعذاب إشارة إلى الموت ، أما كلمة المصير فواضح أنها ترادف بشكل مباشر الموت .

وتأتي الإشارة الثانية للموت في منتصف القصيدة تقريبا :

" ورياح أعداء الحياة تمور تقتلع الحياة " ص ٢٤

بقطع النظر عن استخدام الشاعر للفظ رياح بدلا من ريح ، فإن المقصود هنا رمز واضح للموت ، يدل على ذلك السياق " تقتلع الحياة "

ويتصاعد النغم ، ويأخذ الموت رمزا جديدا هو المساء ، فيقول الشاعر :

"وكلما نشر الصباح ضياءه
حل المساء وأوشكت
كل النوارس أن تهاجر أو تموت " ص ٢٥

إلى أن نصل ختام النص ، عند ذلك نجد الأنا المغتربة لا تجد لها ملاذا سوى الموت ، يقول الشاعر :

" فالحلم أبعد ما يكون
والموت أقرب ما يكون
ويد الزمان تشدني في غلظة
لا فرق بين منية
ومنية
كل المنايا والقبور سواء "

" وسألت نجمي حين أسقمني اغترابي
والهوى
هل يستحيل على الطبيب دوائيا ؟
وأموت توقا والدواء بلا ديا
ولا علم الأطبة ما بيا " ص ٢٦

نعم كل المنايا والقبور سواء ، كما قال الشاعر ولذلك أعتقد أن ما جاء بعد ذلك لم يضف للنص شيئا

- في قصيدة " ثقوب في رداء الوطن " هناك ثلاثة مواضع يذكر فيها الموت ، موضعان يأتي الموت فيهما بوجهه السلبي وموضع واحد يأتي فيه الموت بوجهه الإيجابي ، ففي الموضع الأول ، يقول :

" سقيم
ليس لي يا قوم من مرضي
فلا كأس الحياة طعمت نشوته
ولا مر الدواء شفى فؤادي
فمن يا قلب يرجعني لذاتي
لأني ميت الأعماق مقهورا بأسئلتي " ص٢٩

هنا يأتي الموت مقابلا للحياة ، الموت هنا تعبير عن الغربة والضياع واليأس ، ولكنه في الموضع الثاني ينظر إلى الموت نظرة أخرى ، فالموت شهادة ودافع للحياة

" تضج جماجم الشهداء مما قد
سرى فينا
يدوي في عروق الصمت صوتا
من حشا وطني
يذكرنا
بإخوان لنا ذهبوا
نسيناهم
وهم بالله ما ماتوا وإن قبروا
أضاءوا شمعة الميلاد نبراسا
لمن ضلوا
وبثوا الروح في الجسد " ص ٣٠

ولكن هذه الصورة الجميلة للموت بوصفه استشهادا وفداء من أجل الوطن ، سرعان ما تزول لتبقى الصورة الأخيرة له في نهاية النص هي المهيمنة والمتوافقة في الواقع مع فكرة النص حيث الرداء المتهرئ المليء بالثقوب ، أما الصورة فموتى يسيرون على الأرض في توابيت ، يقول الشاعر :

" أرى التابوت محشوا بأجساد
وإن أحياء إلا من سواعدهم " ص ٣٢

- في قصيدة " سوف أحيا " لا يذكر فيها الموت صراحة ولكنه موجود بالضد ، فالعنوان سوف أحيا يقابله عنوان غائب حاضر هو " لن أموت " كما أنه موجود في جسد النص من خلال العبارات المضادة

للموت ، إذ تسيطر على النص روح المقاومة ضد الطغاة ويكفى أن نستشهد بختام القصيدة:

" أنني مازلت أحيا
رغم أنف الأدعياء" ص٣٧

. في قصيدة " غابة " يتساءل الشاعر / الذات في زمان الغاب :

"أين مني الآن حلمي في الخلاص
من بريح الصدر من وطئ الأفاعي
والجلاميد الثقال
لست أدري
غير أني سوف أبقى
أعاني الموت حبا في الحياة " ص ٣٩

لا أعرف كيف يعاني الإنسان الموت ؟ إلا إذا كان المقصود بالموت هنا العذاب والآلام وأعتقد أن هذا ما يقصده الشاعر في زمان الغابة الذي يصدر فيه الطاغوت حكما ملزما بعدم طرد الذئب وذبح الغنم ؛ لابد من المقاومة .

. في قصيدة " في الصبح تذوب الأحزان " لا تأتي تيمة الموت في لفظ صريح أو بشكل مباشر ، ولكنها تأتي عبر صورتين يؤكدان الموت الجسدي ، على حين تصر الذات على التشبث بالحياة ، مما يؤكد روح المقاومة التي تطغى على الديوان كله والواقع إنها مقاومة الموت .

في الصورة الأولى الجسد مصلوبا مما يذكرنا بالمسيح وآلامه :

" وأنا المصلوب مع الأمل الضائع
فوق جدار الوهم الكاذب
أحسب أني
أتنسم أنسام الحرية " ص ٤٦

وفي الصورة الثانية ، يذوب الجسد أو يفنى ولا يبقى منه سوى الشريان النابض بالحياة :

" وأذهب أذوب فلا يبقى
من جسدي غير الشريان
كي ينبض هما أزليا " ص٤٨ .

. في قصيدة " وللأشواق أجنحة " تأتي تيمة الموت هنا باعتباره خلاصا

من الواقع المر ، إنه الموت الجميل المتمثل في غياب" سراج" صديق الشاعر الذي ذهب وتركه باقيا يعاني أوجاع الحياة :

" لماذا تذهبون ونحن نبقى ؟
نكفكف دمعة سالت لتبقى
نكابد ما نكابد نصطلي
ونحصد من زمان الحزن وجدا
يؤجج في الفؤاد الشوق نشقى
سراج
لكم غزلت الشعر تحنانا وعشقا
سراج هل أضاء الفجر في لقياك حقا ؟
أم أضأت القبر من نور المحيا ؟ ص ٥٠

وكعادته في معظم القصائد لابد من ذكر الموت لفظا يختم الشاعر القصيدة متسائلا :

" هل الدنيا برمتها
ترادف شهقة الموت ؟ ص ٥٢

- في قصيدة " من أجلك للحب أغني " يكرر الشاعر لفظ الموت في جملتين متشابهتين :

" من أجلك بالحب أموت " ص٥٣
" من أجلك بالحب أكاد أموت
لكن وفاءك أحياني " ص٥٨

وهو هنا لا يأتي بجديد ، فهو يذكر الموت مقابل الحياة .

- في قصيدة " لحظة وجد " حيث تعيش الذات حالة حب ، لا ينسى شاعرنا الموت ، فأرق الحب يستدعى سواد الإسفلت وساحة دفن الموتى:

" كي تفلت من قبضة ضعفك من
عفريت الأرق الممدود
بعينك
والإسفلت الفاصل بين جدار البيت
وساحة دفن الموتى
درب للمجهول " ص ٦١

- في قصيدة " حالة " يأتي الموت عبر صورتين: الأولى متحركة

والثانية ساكنة ، في الأولى يقترب بالطائرة ، فيكون موتا مروعا فيه ذهاب لأحلام وأرواح الشهداء ، وقهر للذات ، يقول الشاعر :

" أركب طائرة الموت أسابق عمري
تسبقني الأقدار فأهوي
يتفجر حلم الأمس شظايا
فوق جبين البحر أصير غذاء للحيتان
تنقلب الأوراق علينا
فلتذهب أرواح الشهداء بلا دية ولتذهب أحلام الركبان هباء
وأنا المغلوب على أمري " ص ٦٦

والصورة الثانية ساكنة حيث يقترن الموت بالليل وهو ليس موت الليل الذي ينذر ببزوغ الصباح بقدر ما هو موت الليل الذي ينبئ بصباح غير مرغوب فيه ، يقول الشاعر :

" ويصيح الديك ليعلن موت الليل
فأقفز من أحضان الحلم البائس
من ضجري
أتوكأ مهموما " ص ٦٨

وإلى جانب هاتين الصورتين نجد الموت المعنوي في صورة ثالثة ، تأتي قبل الصورة الآنفة الذكر ، يقول الشاعر :

" خلف جدار الصمت المغشوش فأصمت
صمتا أبديا دون عناء " ص٦٨

وما الصمت الأبدي إلا موت أو نوع من الموت على الأقل .

- وفي قصيدة " مشاعر مضطربة " لا يذكر الموت صراحة ، ولكن نجد لفظين مرادفين له وسنلاحظ أن الألفاظ المرادفة للموت عند الشاعر تستخدم عندما يكون الموت وسيلة للتأديب ، يقول :

" حاولت وأد صبابتي
كي اتقي عبث الحياة وغيها
فالنفس أكبحها
أشد وثاقها
وأزيد من فرض الحصار
على البصر

وأثور في وجه الدلال أقاوم الإغراء
أقتل نزوتي "   ص ٧٥

فالشاعر / الذات تئد صبابتها وتقتل نزوتها ، كما رأينا .

- في قصيدة " ياسين " يعود بنا الشاعر إلى صورة الموت الإيجابي ، الموت في سبيل الله من أجل مجد الوطن ، من أجل بقائه ، ذلك الموت المتمثل في البطل / الشهيد ياسين الذي رفع العلم وعبر الهزيمة نحو النصر والمجد وترك شاعرنا يعاني زمنا يتدفق شرا وغدرا ، وهنا تتعدد صور الموت ، فيظلل عبقه أجواء النص . يخاطب ياسين قائلا :

" حين خلعت رداء الخوف صنعت المجد
بكفيك
فكأن مداد المجد دماك "   ص ٧٨

ثم يتساءل :

" هل أحببت ملاك الموت ؟
عشقت سكون القبر
ولم تخشاه
وكرهت وجوه الزيف بهذي الأرض
رغبت لقاء الله "   ٧٩

وكأن الشاعر يطلب الشهادة في هذا الزمن المزيف ، يقول مخاطبا ياسين :

" ولأنك بركان يسكن داخل صمتي
علمني
كيف يكون الموت لأجل الحق
حياة "   ص٨٠

ويبدو أن الشاعر قد عرف الإجابة أو استلهمها من ياسين ، فنجده يقول في ختام القصيدة

" سأحدد خطوي بعد اليوم
وأحرك كل الراكد في
أضمد جرحي النازف حتى الموت
وأصرخ في وجه العالم
إني حي "   ص ٨١

ونصل إلى آخر قصائد الديوان " دوار " لنجدها مثل القصيدة السابقة ، تهيمن فيها تيمة الموت على معظم مفرداتها فتأتي في النص على هيئة صور فنية مفردة ، مثل :

١ . يقتل الإصرار فينا ص٨٤

٢ . صرخة الحلم المسجى في توابيت الهوان ص ٨٤

٣ . أو يجرعون الموت من كأس الحصار

٤ . صوت أنات "يتامى والثكالى والأيامى

٥ . حين شيعنا الشهيد

٦ . أدمنا النواح

٧ . فقدنا ألف درب

٨ . ثم تذروه الرياح

٩ . إنني حي وميت

١٠ . كل أنفاسي احتضار

١١ . الكوابيس المميتة

١٢ . ثم تخبو كالسراب

فهذه اثنتا عشرة صورة يرد فيها لفظ الموت صريحا أو مستترا لتؤكد هيمنة تيمة الموت ، إلى أن يختتم الشاعر النص بصورة مركبة ، يبرز فيها الشاعر وهو يقاوم الموت بكل صوره يقول :

" أسلموا رأسي لجلادي وقالوا
لا تخف
قد ألفت العيش في الغابات
في حضن الذئاب
فابذل العمر اختبارا
كي تريح
واحضن الموت انتحارا
تستريح
لا قريني ألف لا
لن يموت الحلم لا
رغم قيدي وانحسار المد والشط البعيد
سوف أمضي في طريق الحق حتى منتهاه

اشتري للعمر عمرا
ربما نلت الأماني
أو هنا تفنى الحياة "   ص ٩٠

وهكذا تنبأ الشاعر بموته في آخر قصائد الديوان ، ولكنه موت المحارب ، المقاتل في الميدان حتى آخر طلقة ، رحم الله شاعرنا إبراهيم مصطفى وأسكنه فسيح جناته .

للشاعر إبراهيم مصطفى، ثقوب في رداء الوطن، خيول أدبية ، دار الإسلام للطباعة ، المنصورة ٢٠٠٦

عذوبة الروح وبساطة الحلم
في ديوان "الروح اللي طلعت النهارده"
للشاعر عزت إبراهيم

هذا هو الديوان الثالث للشاعر الرقيق عزت إبراهيم ، يأتي ليؤكد وجود شاعر جميل بيننا يبدع في صمت دون إزعاج أو ضجيج . يبدو فيه شاعرنا مهموما بالإنسانية كلها ممثلة في هذا الإنسان البسيط المهمش . الذي يحلم أحلاما بسيطة جدا . لا تتعدى توفير لقمة العيش وستر البنات . لتصبح واحدة منهن مهندسة أو دكتورة . إن الشاعر يوظف المفردات اليومية البسيطة في الحياة لصنع حالة شعرية تدفعنا لحب الحياة والإقبال عليها . متناسين آلامنا مهما كانت قسوة هذه الآلام .

يضم الديوان ست قصائد طويلة إذا جاز التعبير فبعض هذه القصائد مقسم إلى لوحات أو قصائد قصيرة تشكل في مجملها الفضاء الشعري والفضاء الكتابي الذي يشغل صفحات الديوان .وقد رتب شاعرنا القصائد في الديوان ترتيبا موفقا يدل على وعي الشاعر بما يقول . فيبدأ الديوان" بحبة حاجات مهمة " وينتهي بنص أو قصيدة " نفس المشهد يوميا " . وما بين البداية والنهاية تأتي بقية قصائد الديوان وكأنه ماء النهر أو البحر بين الشطين . الذي يستطيع المتلقي أن يقف على أحدهما لينظر بعمق في هذا النهر وفي ذات الوقت يمكن أن يسرح النظر فوق هذا الشط ليستمتع بالجمال والفن .

وإنني كـ ن ناقد للديوان سأقف على الشط تارة وسأسبح في النهر تارة أخرى : القصيدة الأولى "حبه حاجات مهمة" تتكون من خمس لوحات . أو خمس حاجات مهمة يحتاجها ذلك الإنسان البسيط / المعاصر في زماننا . هي على الترتيب أو حسب الأهمية : الدفء والحنان والفرح والأمان والحب . وقد نختلف نحن . المتلقين للنص . على ترتيب هذه الحاجات فهل يأتي الحنان أولا أم الدفء ؟ وهل كان يجب أن يسبق كل هذا الأمان ؟ ولماذا لا يكون الحب سابق لكل هذه الحاجات ؟ والواقع إن إنسان عزت إبراهيم في حاجة إلى جميع هذه الحاجات بقطع النظر عن الترتيب . ففي اعتقادي أن الحب والحنان يولدان الدفء ، والفرح لن يتحقق إلا إذا شعرنا بالأمان .

لكن ماذا عن الشاعر ورؤيته لهذه الحاجات ؟ يستهل عزت خماسيته بالمقطع التالي :

حبة دفا
كافين قوي
لخلق حالة من الهدوء
وإحراج الضجيج (الديوان، ص ٩ .)

إنه استهلال جيد . فقليل من الدفء يكفي لتوفير الهدوء وهذا الهدوء في رأيي . ومن ثم هو رأي الشاعر من خلال المقاطع الأخرى . يمهد للحياة والإبداع والعيش في أمان والشعور بالفرح والإحساس بالحب . وهي المفردات التي تنشر في اللوحات التالية . ولأهمية هذا المطلع ولأنه البذرة التي تتولد منها اللوحات الأخرى نجد الشاعر بذكاء وحرفية يكرره بلفظه في ختام اللوحة الأولى (الديوان، ص ١٢) .

وبعد هذا الاستهلال الفني ثمة ترابط بين اللوحات الخمسة . فإذا كان الدفا أرض تمهد للحب والفرح والأمان . فنجد أن الفرح يختصر الطريق للوصول إلى الأمان . يقول الشاعر في اللوحة الثالثة حبة فرح :

حبة فرح عادي
ممكن يكونوا
أول الخيط للتحرر
من أسر النكد
والملل
والإحباط
لإيجاد بديل أقوى
وقادر
على اختصار السنين
والوصول في أقرب وقت ممكن
للأمان (الديوان، ص١٨.)

وقد ربط الشاعر الأمان بتطلعات الإنسان الضعيف من المولود إلى الأم على وشك الولادة إلى الإنسان الفقير ثم أخيرا العجوز رجلا كان أم امرأة . انظر القصيدة كاملة (الديوان، ص ١٩ . ٢٥ .)

وفي ختام هذه اللوحات يتحقق الحب الصافي الذي يجعل شاعرنا أو

الإنسان بصورة عامة يصفو ويبكي فرحا أو صدقا أو أمانا :

"حبة حب صافي
ممكن يخلوني أعترف
وبدون خجل
بأي ذنب عملته
قدام الجميع
وأرفع إيديا لربنا
وأغمض عينيه
وأبكي بجد " (الديوان، ص ٢٣ .)

ربما أكون قد أطلت الوقوف عند القصيدة الأولى للشاعر . والحقيقة أن القصائد الأخرى تستحق الوقفات نفسها غير أني سأشير بما في إجمال . ثم أتوقف عند آخر قصائد الديوان "نفس المشهد يوميا " وقفة أطول .

في القصيدة الثانية " بالتأكيد .. مش ناس دول " سنلاحظ أن المؤلف يصدرها بإهداء لا يختلف كثيرا عن الإهداء الأكبر الذي صدر به الديوان . فيقول : إلى أرواح الأحياء الذين ماتوا وبالعكس " وهذا الإهداء مع عنوان القصيدة مع الاستهلال الذي يبدأ النص به يفضي بنا إلى الفكرة المركزية في النص . يقول عزت :

"موش ناس دول أبدا
بالتأكيد
كائنات من عالم تاني
بتهرب من كائنات
بتشك
إنها من عالم تانى
بتهرب من
يا نهار مش فايت
أنا إيه دخلني العالم ده (الديوان، ص ٢٧ .)

والفكرة المركزية هي رفض هذا العالم القاسي المليء بكل ما هو غير إنساني . لذلك تأتي النهاية متوافقة تماما مع هذا الرفض للعالم . ومن ثم تكون النتيجة الحتمية رفض كتابة القصيدة كمعادل

موضوعي لرفض هذا العالم . يقول الشاعر في ختام القصيدة :

"أنا أحسن حل أنام
يمكن بكرة ألاقي محاولة جديدة
تثيرني
لكتابة نص يكون
أكثر فعالية وصادق
مش نص مزيف
زي كتير من أصحابنا
بتوع الشعارات
موش كاتب
هه (الديوان، ص ٣٣ .)

والقصيدة الثالثة "حلم مش كابوس لأ كابوس مش حلم " نجد حلم الشاعر بسيطا جدا . هو أن يتم حلمه للأخر أما مضمون هذا الحلم فبسيط أيضا . وإن كان رمى تحقيق حلمه على الآخر :

وبحملك المسئولية كاملة
بعد ربنا
إني أشوف الدكتورة سماء
والباش مهندسة سارة (الديوان، ص ٣٧ .)

وإذا كان ما سبق هو الحلم فإن الكابوس هو الواقع . وهو كابوس طريف مضمونه التأخير عن العمل :

"هي الساعة كام دلوقت
يا نهار أبيض
متنسيش تعمليلنا لقمة نأكلها
أصلي بارجع
جعان قوي !! (الديوان، ص ٤٣ .)

ونصل إلى قصيدة العنوان " الروح اللي طلعت النهارده " فنجد أن الشاعر يستهلها بما هو شديد الخصوصية . فيقول :

"الروح اللي طلعت النهارده
هي اللي ضحكت في وش الحياة
من خمسة وثلاثين سنة تقريبا

والبنت اللي سالت دمعتها دي
هي اللي كانت فوق كتافه امبارح
بتقولو : شي يا حصان
والحياة اللي ضاقت بيه دي
هي اللي كانت من خمسة وثلاثين سنة
واسعة وسع السحاب
والست اللي كانت بتحلم
بضل راجل جديد
هي اللي كانت بتقول
" من غيرك
الحياة تبقى ضلمه كحل (الديوان، ص ٤٧ .)

ففي هذا المطلع مفردات تنبئ عن سيرة الشاعر بالدرجة الأولى . واستخدام مفردات السيرة يؤهل النص للدخول في منطقة وسطى بين القص والغناء وهو ما حدث بالضبط في هذا النص .

وفي قصيدة " سبع ترواح " هناك سبع مفردات أو دلالات أساسية تشكل رؤية النص الكلية هي الموت والمرح والشر والشفافية والطيبة والشباب والبراءة . فهذه أرواح سبعة تشكل في النهاية مراحل حياة الإنسان وإن جاءت غير مرتبة فالبراءة ثم الشباب ثم الطيبة والشفافية أو المرح / الشر ثم أخيرا الموت .

أما آخر قص ئد الديوان " نفس المشهد يوميا " فهي على قصرها تبدو لي أكثر قصائد الديوان تماسكا من حيث الرؤية والبناء والفن معا . وهي تبدأ بمطلع دال . يعد عتبة مفتوحة تدخلنا بسهولة إلى عمق النص . وفي ذات الوقت تختتم به . فهي عتبة للدخول والخروج معا . غير أننا لا نخرج إذ نظل متشوقين إلى أشياء أخرى تحدث يوميا . يبدأ عزت إبراهيم . قصيدته بـ :

"ياه
أنت مبتزهقش ص٧٣ .

ويختم القصيدة بالمطلع نفسه كما أشرت آنفا . فالذي بين المطلع والختام . بين بداية النص ونهايته . مجموعة بسيطة من الأحداث تحدث يوميا للراوي / الشاعر : حركة + كلام + ترقب + إحساس بالذنب +

عودة من العمل + علاقة متوترة مع رئيس العمل + حلم) .

لكن هذه الأحداث محكومة بحدث واحد يتكرر يوميا . هو الجلوس في المقعد الأوسط بسيارة بيجو وإعطاء السائق خمس جنيهات .

"يوميا
تقعد في الكرسي الوسطاني
وتقول للسائق
افتح يا اسطى القرآن
....
وتمد إديك في جيوبك
وتطلع ٥ جنيه (الديوان، ص ٧٣.)

إن القصيدة في الأخير عند عزت إبراهيم تجعل من الأحاسيس البسيطة ومفردات الحياة العادية التي تمر بنا لحظات شعر وغناء . إنها تغزل هذه الحياة الرتيبة البسيطة في ثوب شعري . يجعلنا نقبل عليها . فنحب الحياة وهكذا تدفعنا روح عزت إبراهيم العذبة الجميلة إلى تحمل هذه الحياة ولا أبالغ إذا قلت وعشقها أيضا .

عزت إبراهيم ، الروح اللي طلعت النهارده ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،كتابات جديدة، القاهرة ٢٠٠٤

ملحق
ثلاث قصص قصيرة جدا
للكاتب الأمريكي : أم . ستانلي يوبين
ترجمة : د. محمد عبد الحليم غنيم

(١)
ليلة في الجنة
Anight in heaven

تثاءب (ميشيل) وهو يلقي نظرة عجلى إلى ساعة يده ، كمن يحصي سنين عمره ، قال :

- أنا ضجر

- وأنا أيضا

وافقه (جاب) ، ثم استدرك قائلا :

- ولكنك يجب أن تدرك أنه لا خيار

في حركة واحدة ، أحني كل منهما رأسه ورمق التراب بإمعان .

(٢)
إجابة ربانية
The answer of theodicy

سأل الفيلسوف في تحد :

- إذا كان الله موجودا ، حقا ، فلماذا إذن تحدث الأشياء السيئة للناس الطيبين ؟

عند ذلك غشيت الدموع عين الرجل الصالح ، فانحنى وكتب فوق الأرض :

- لماذا يفعل الناس الطيبون الأشياء السيئة ؟

(٣)

كيف حال ابنك

s you son ?' How

سألني الصراف :

ـ كيف حال ابنك ؟

أجبت وأنا أرفع حاجبي مندهشا :

ـ ماذا ؟

ابتسم قائلا :

ـ أنا صديق له منذ أيام المدرسة الثانوية ، هل يعمل جيدا ؟

عند ذلك خطرت لي فكرة ، كيف تقول لشخص ما أن ابنك يعيش فى زيف وخداع ، مثل كيان فارغ ! حقا هو ناجح من الناحية المالية ، ولكنه يكافح كل يوم دون أن يعرف إلى أين هو ذاهب ؟ يكافح دون تخطيط . قلت متنهدا :

ـ نعم .. هو على ما يرام !

المصادر

أولا - في الرواية

أحمد سامى خاطر :

براء الخاطري، مطبوعات جائزة الشارقة للإبداع ، الإمارات ٢٠٠٢ .

بهى الدين عوض :

قبس من وهج الروح ، سلسلة خيول أدبية الصادر عن محافظة الشرقية وهيئة الثقافة الجماهيرية هذا العام ٢٠٠٦ .

صلاح والى

الرعية : مطبوعات اتحاد الكتاب ، القاهرة ٢٠٠٤ .

عائشة الخياطة ، مختارات فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٧.

كائنات هشة الليل ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، أصوات أدبية ، ع ٢٨٣ ، القاهرة ٢٠٠٠ .

ليلة عاشوراء ، روايات الهلال ع ٥٢٦ ، القاهرة ١٩٩٢ .

نقيق الضفدع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٨ .

محمد عبدالله الهادى

أنشودة الأيام الآتية - رواية - الهيئة المصرية العامة للكتاب طبعة أولى ١٩٩٠ ، طبعة ثانية مكتبة الأسرة " كتابات شابة " ١٩٩٦ .

عصا أبنوس ذات مقبض ذهبي - الهيئة المصرية العامة للكتاب . سلسلة كتاب الاتحاد ، ٢٠٠٣م . نجلاء محمود محرم

الغزو عشقا ،مطابع أيات ، الزقازيق٢٠٠٥ .

ثانيا في القصة القصيرة

أحمد والي

. المتصنتون . دار رياض الريس للكتب والنشر . لندن ٢٠٠١

أحمد محمد عبده

. وقائع تجريد الخيول ، أصوات معاصرة ، دار الإسلام للطباعة . المنصورة ٢٠٠٦

حسين علي محمد

أحلام البنت الحلوة ، قصص قصيرة ، كتاب دوري . السنة الأولى العدد

الأول - يوليو ٢٠٠١ عبدالله مهدى

- العودة، أصوات معاصرة ، دار الإسلام للطباعة ،المنصورة ٢٠٠٤

محمد أحمد الفقي

- الليل يرحل دائما . الراعي للطباعة والنشر . الزقازيق ٢٠٠٤ .

محمد الحديدي

- الموت ضحكا . مطبعة أحمد صالح . القاهرة ١٩٩٧ .

محمد حسين الأطير

- حماري في مستشفى المجانين . رؤى شرقية . فرع ثقافة الشرقية . الزقازيق ٢٠٠٣ .

محمود على أحمد

- من يحمل الراية. إشراقة للطبع والنشر . القاهرة ١٩٩٩ .

نجلاء محمود محرم

- لأنك لم تعرفي زمن افتقادك ، مركز الحضارة العربية ،القاهرة ٢٠٠٣ .

ثالثا : في الشعر

ابراهيم مصطفى

- ثقوب في رداء الوطن، سلسلة خيول أدبية الصادر عن محافظة الشرقية وهيئة الثقافة الجماهيرية هذا العام ٢٠٠٦ .

عزت إبراهيم

- الروح اللي طلعت النهارده، الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة كتابات جديدة ، القاهرة ٢٠٠٤

فؤاد سليمان مغنم

- إيقاعات الغرفة، سلسلة خيول أدبية الصادرة عن محافظة الشرقية وهيئة الثقافة الجماهيرية هذا العام ٢٠٠٦ .

المراجع العربية والمترجمة

١. أحمد الهواري وقاسم عبده قاسم، الرواية التاريخية، دار المعارف ، القاهرة ،١٩٧٩

٢. أحمد عبد الرازق أبو العلا، " القصة القصيرة جداً وإشكاليات الشكل القصصي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٧

٣. أدوين موير ، بناء الرواية ، ترجمة إبراهيم الصيرفي ، المؤسسة العامة للتأليف والأنباء والنشر ، القاهرة ، د.ت

٤. أيان رايد ، القصة القصيرة ، ترجمة منى مؤنس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١

٥. جورج لوكاش ، الرواية التاريخية (ترجمة جواد كاظم) بغداد ١٩٧٨

٦ -جوزيف ميشال شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت ١٩٨٤

٧ - حسن الجوخ : الرواية القصيرة .. أراء في تحديد المصطلح ، مجلة إبداع ، ع٢ ديسمبر ١٩٩٢.

٨ خيري دومة : تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠ – ١٩٩٠ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ .

٩. ابن رجب الحنبلي : لطائف المعارف : مكتبة الإيمان ، المنصورة د.ت

١٠. ساسين عساف ، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت ١٩٨٢ .

١١. سعيد يقطين : قال الراوي ، المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء وبيروت ، ط١ ،١٩٩٧.

١٢. سوزان لوهافر ، الاعتراف بالقصة القصيرة ، ترجمة محمد نجيب لفتة . دار الشئون الثقافية العانة ، بغداد ، ١٩٩٠

١٣ - صبحي البستاني ،الصورة الفنية في الكتابة الفنية . دار الفكر اللبناني ، بيروت ١٩٨٦.

١٤ - عبد القادر القط ،الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر . دار النهضة العربية ، بيروت د. ت.

١٥. عبد الله إبراهيم : الرواية العربية والسرد الكثيف ، مجلة علامات في النقد - ، ع٢٧ ، مج ٢٧، ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، مارس ١٩٨٨ .

١٦. صلاح السروى : رواية " نقيق الضفدع " لصلاح والى الاستلاب وأسطورة

المقاومة ، مجلة أدب ونقد ،مارس١٩٩٢ .
١٧. فريال جبوري غزول : الرواية والتاريخ ، مج فصول ع ٢ ، مج ٢ (يناير . فبراير . مارس) ١٩٨٢ .
١٨ - قاسم مقداد ، قراءة في كتاب القصة القصيرة جدا لأحمد جاسم الحسين ، مجلة الموقف الأدبي ،دمشق - ع٣٢٥
١٩. - محمد عبد الحليم غنيم ، الفن القصصي عند فاروق خور شيد ، رسالة دكتوراه مخطوطة / جامعة المنصورة – كلية الآداب ، ٢٠٠١ .
٢٠. محمد غنيمي هلال ، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، دار نهضة مصر ، د.ت

سيرة ذاتية موجزة

الاسم كاملا : محمد عبد الحليم محمد غنيم
اسم الشهرة : محمد عبد الحليم غنيم
تاريخ الميلاد ومحله : ١٩٦٢/١٠/٧ بلبيس /شرقية
المؤهلات الدراسية وتاريخها :
ليسانس آداب –قسم اللغة العربية /مايو ١٩٨٥م/جامعة الزقازيق
ماجستير في الآداب /مايو ١٩٩١ /جامعة الزقازيق
دكتوراه في الآداب – تخصص أدب حديث / جامعة المنصورة ٢٠٠١

المؤلفات :
لن أقلع عن هذه العادة (مجموعة قصصية) ٢٠٠٢م
شعراء حول الرسول (ص) دراسة أدبية ٢٠٠٣م
رجل وامرأة (مجموعة قصصية) ٢٠٠٥م
دراسات منشورة في كتب مشتركة:

_ شعرية البداية فى روايات بهاء طاهر ، كتاب الأبحاث –مؤتمر أدباء مصر التاسع عشر ٢٠٠٤
- القصة القصيرة وإشكالية النوع الأدبى ، بحوث مؤتمر اشرق الدلتا الخامس – كفر الشيخ ٢٠٠٦
- فى مديح النساء (قراءة فى رواية استقالة ملك الموت لصفاء النجار)المؤتمر الأول لقسم اللغة العربية – كلية الآداب / جامعة الزقازيق – مارس ٢٠٠٦

كتب منشورة على شبكة الإنترنت :
_ البلاغة النبوية(دراسة تطبيقية) ،دار ناشرى ٢٠٠٤
_ الفن القصصى عند فاروق خورشيد ، دار ناشرى ٢٠٠٤

وقيد النشر :
التاريخ والقص (دراسة في أدب سعد مكاوي)
الفن القصصي عند فاروق خورشيد (الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية)

شعرية السرد الروائى، المجلس الأعلى للثقافة (الكتاب الأول) ،مصر
حكاية الشاعر المنكود وزوجته النكداء (مجموعة قصصية)

<u>مخطوطات</u> :

ابن أنيسة (رواية قصيرة)
قراءات في الأدب العماني الحديث

مسرحيات سعد مكاوي

<u>العنوان البريدي</u> :
عنبر المطاوعة – ههيا –شرقية –مصر
تليفون ٠٥٥/٢٥٦٦١٨٦
تليفون جوال ٠١١٧٠٢٩١٤٤
بريد إلكتروني mohamedghoneem١٠٤@hotmail.com

الفهرست

رقم الإيداع بدار الكتب
٢٠٠٧ / ٩٧١٥

الترقيم الدولى I.S.B.N
977-374-293-8

دار الإسلام للطباعة والنشر
٠٥٠ / ٢٢٦٦٢٢٠
٠١٢٢٦١٤٣٦٣